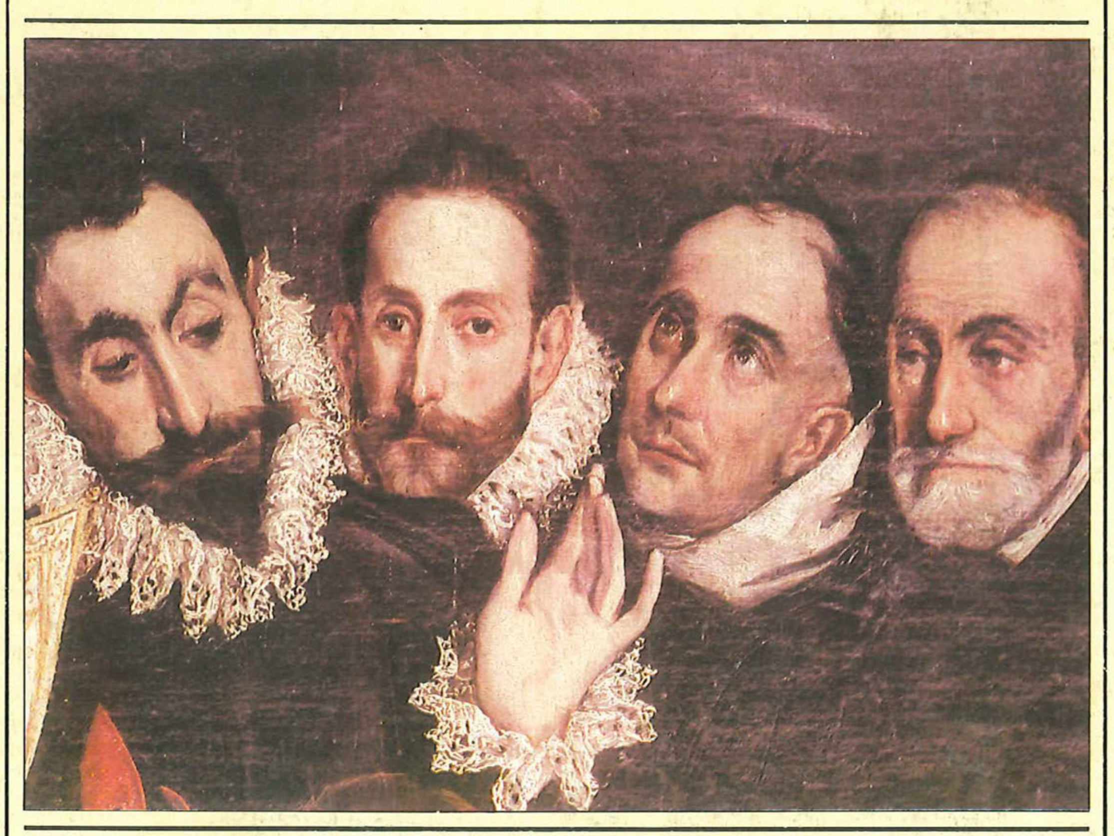
CUADERNOS historia 16

El Greco y su época

A. Domínguez Ortiz, Juan J. Luna y J. M. Pita Andrade



99

140 ptas

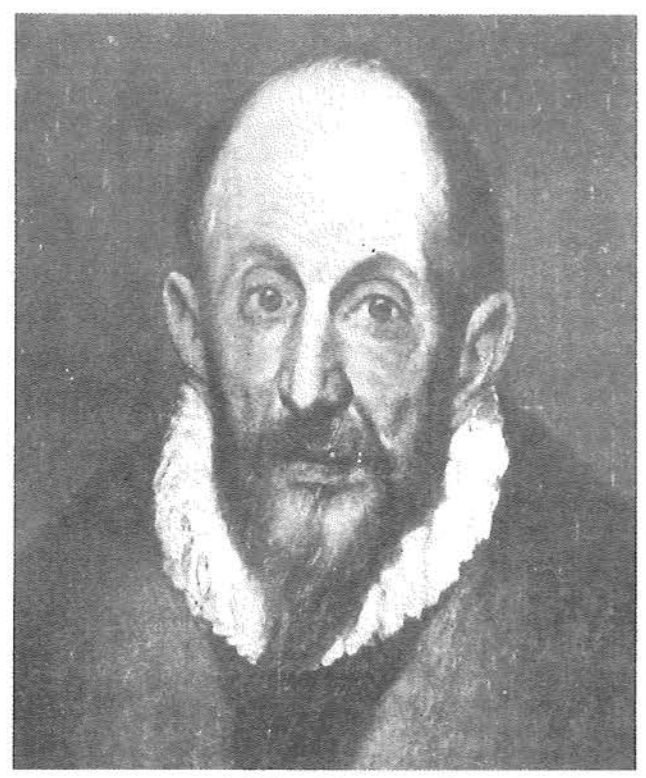
CUADERNOS
historia 16

1: Los Fenicios • 2: La Guerra Civil española • 3: La Enciclopedia • 4: El reino nazarí de Granada • 5: Flandes contra Felipe II • 6: Micenas • 7: La Mesta • 8: La Desamortización • 9: La Reforma protestante • 10: España y la OTAN • 11: Los orígenes de Cataluña • 12: Roma contra Cartago • 13: La España de Alfonso X • 14: Esparta • 15: La Revolución rusa • 16: Los Mayas • 17: La peste negra • 18: El nacimiento del castellano • 19: Prusia y los orígenes de Alemania • 20: Los celtas en España • 21: El nacimiento del Islam • 22: La II República Española • 23: Los Sumerios • 24: Los comuneros • 25: Los Omeyas • 26: Numancia contra Roma • 27: Los Aztecas • 28: Economía y sociedad en la España del siglo XVII • 29: Los Abbasíes • 30: El desastre del 98 • 31: Alejandro Magno • 32: La conquista de México • 33: El Islam, siglos XI-XIII • 34: El boom económico español • 35: La I Guerra Mundial (1) • 36: La I Guerra Mundial (2) • 37: El Mercado Común • 38: Los judíos en la España medieval • 39: El reparto de Africa • 40: Tartesos • 41: La disgregación del Islam • 42: Loa Iberos • 43: El nacimiento de Italia • 44: Arte y cultura de la Ilustración española • 45: Los Asirios • 46: La Corona de Aragón en el Mediterráneo • 47: El nacimiento del Estado de Israel • 48: Las Germanías • 49: Los Incas • 50: La Guerra Fría • 51: Las Cortes Medievales • 52: La conquista del Perú • 53: Jaime I y su época • 54: Los Etruscos • 55: La Revolución Mexicana • 56: La cultura española del Siglo de Oro • 57: Hitler al poder • 58: Las guerras cántabras • 59: Los orígenes del monacato • 60: Antonio Pérez • 61: Los Hititas • 62: Juan Manuel y su época • 63: Simón Bolívar • 64: La regencia de María Cristina • 65: Así nació Andalucía • 66: Las herejías medievales • 67: La caída de Roma • 68: Alfonso XII y su época • 69: Los Olmecas • 70: Faraones y pirámides • 71: La II Guerra Mundial (1) • 72: La II Guerra Mundial (2) • 73: La II Guerra Mundial (3) • 74: La II Guerra Mundial (y 4) • 75: Las Internacionales Obreras • 76: Los concilios medievales • 77: Consolidación de Israel • 78: Apocalipsis nuclear • 79: La conquista de Canarias • 80: La religión romana • 81: El crack de 1929 • 82: La conquista de Toledo • 83: La guerra de los 30 años • 84: América colonial • 85: La guerra en Asia (1) • 86: La guerra en Asia (2) • 87: La guerra en Asia (y 3) • 88: El camino de Santiago • 89: El nacionalismo catalán • 90: El despertar de Africa • 91: El Trienio Liberal • 92: El nacionalismo vasco • 93: Los payeses de remensa • 94: La independencia árabe • 95: La España de Carlos V • 96: La independencia de Asia • 97: Tercer mundo y petróleo • 98: La España de Alfonso XIII • 99: El Greco y su época • 100: La crisis de 1968.

historia 16

INFORMACION Y REVISTAS, S. A.
PRESIDENTE: Juan Tomás de Salas.
VICEPRESIDENTE: César Pontvianne.
DIRECTOR GENERAL: Alfonso de Salas.
DIRECTOR DE PUBLICACIONES: Pedro J. Ramírez.
DIRECTOR: J. David Solar Cubillas.
SUBDIRECTOR: Javier Villalba.
REDACCION: Manuel Longares.
COLABORACION ESPECIAL: José M.ª Solé Mariño.
SECRETARIA DE REDACCION: Marie Loup Sougez.
CONFECCION: Guillermo Llorente.
FOTOGRAFIA: Juan Manuel Salabert.
CARTOGRAFIA: Julio Gil Pecharromán.
Es una publicación del Grupo 16.
REDACCION Y ADMINISTRACIÓN: Madrid. Hermanos García Noblejas, 41, 6.º 28037 Madrid. Teléfono 407 27 00.
Barcelona: Plaza Gala Placidia, 1 y 3, planta 12. 08006 Barcelona. Teléfs.: 218 50 16 y 218 50 66.

DIRECTOR GERENTE: José Luis Virumbrales Alonso.
SUSCRIPCIONES: Hermanos García Noblejas, 41 28037 Madrid. Teléfs.: 268 04 03 - 02.
DIRECTOR DE PUBLICIDAD: Balbino Fraga.
PUBLICIDAD MADRID: Adriana González. Hermanos García Noblejas, 41. 28037 Madrid. Teléfono 407 27 00.
Cataluña: Plaza Gala Placidia, 1 y 3, planta 12. 08006 Barcelona. Teléfs.: (93) 237 70 00, 237 66 50 ó 218 50 16.
Zona Norte: Alejandro Vicente. Avda. del Ejército, 11, departamento 54 B. 48014 Bilbao. Tel. (94) 435 77 86.
IMPRIME: Raycar, S. A. Matilde Hernández, 27. 28019 Madrid.
DISTRIBUYE: SGEL. Polígono Industrial. Avda. Valdelaparra, s/n. 28000 Alcobendas (Madrid).
ISBN 84-85229-76-2, obra completa.
ISBN 84-85229-77-0, cuadernos.
ISBN 84-7679-042-2, tomo X
Depósito legal: M. 41.536. — 1985.



Presunto autorretrato de El Greco (Metropolitan Museum, Nueva York). La ilustración que sirve como pase a este Cuaderno es otro supuesto autorretrato, integrado en El Entierro del Conde de Orgaz

Indice

La sociedad castellana en la época de El Greco

Por Antonio Domínguez Ortiz
De la Real Academia de la Historia

DOMENIKOS Theotokopoulos, llamado en Italia *El Greco,* llegó a España el año 1577, a los treinta y seis años de edad. Tras una corta estancia en Madrid, fijó su residencia en Toledo, ciudad con la que se identificó plenamente; allí nació en 1578, producto de una relación no legalizada, su hijo Jorge Manuel, allí disfrutó de general estima, trabajó sin descanso y rindió su último suspiro en 1614.

Desde que a comienzos de este siglo Cossío llamó la atención hacia el casi olvidado artista, la convicción de que sus obras reflejan el espíritu de la sociedad castellana de su tiempo se ha impuesto de forma virtualmente unánime. No vamos a discutir por qué vías se realizó esta identificación de un hombre nacido en un medio muy distinto. Tampoco entraremos a polemizar sobre si él tradujo o sublimó la realidad circundante. Más modestamente, vamos a destacar algunos rasgos generales de aquella sociedad en la que vivió y que, sin duda alguna, influyó en la génesis de sus geniales creaciones.

Un brillante crepúsculo

Por espacio de dos siglos la porción más vital de España había sido la meseta norte, prolongada por el sur hasta el curso del Tajo; en ese espacio estaban la mayoría de las ciudades con voto en Cortes; allí, las residencias ordinarias de los reyes: Valladolid, Segovia, Toledo. Las viejas ciudades todavía tenían, a más de linajes guerreros, una burguesía rica (con no poca proporción de sangre hebraica), fuerte organización gremial, rutas frecuentadas que confluían en ferias y mercados. Algunos de estos centros de contratación (Villalón, Medina del Campo, Medina de Rioseco) abarcaban un ámbito no sólo castellano sino español e incluso internacional. En su época de apogeo las ferias de Medina funcionaban como mercados centrales de productos y también como organismos bancarios intermitentes a los que acudían los grandes financieros, por sí mismos o por sus representantes, para liquidar cuentas, para efectuar operaciones de compensación. Pagarés y letras de cambio circulaban en aquellos islotes privilegiados en medio de un mundo que ignoraba el papel moneda y que en buena medida practicaba el autoconsumo. Tres veces al año la Rúa y la inmensa Plaza Mayor se llenaban de una multitud que discurría curiosa entre los tenderetes donde se exponían ricas telas, objetos de plata, vajillas, escritorios, libros, mientras importantes hombres de negocios ajustaban sus cuentas, pagaban deudas y concertaban empréstitos.

Lo que en Medina del Campo era fiebre episódica, en otras ciudades mesetarias era actividad permanente, aunque cada una de ellas tuviera una peculiaridad característica; Burgos centralizaba el comercio de lanas merinas, solicitadas en toda Europa por su insuperable calidad, y las exportaba por Laredo, Bilbao y otros puertos cantábricos; su Consulado agrupaba nombres prestigiosos, familias en su mayoría de origen converso, y por ello afanadas en demostrar su auténtica piedad; eran los Salamanca, Vitoria, Curiel, Quintanadueñas y tantos otros. Educaban a sus hijos para continuar el negocio, y daban a sus hijas crecidas dotes para casar con hidalgos menesterosos o para ingresar en un convento.

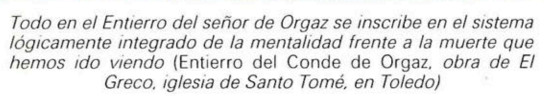
Valladolid, en cambio, era ciudad burocrática. Poca industria, un comercio de escaso radio; ni siquiera tuvo obispado hasta que se lo gestionó Felipe II. Su vida giraba en torno a dos polos: la Chancillería, donde se ventilaban causas en apelación y pleitos de hidalguía, y la Universidad, con su anejo colegio mayor de Santa Cruz. Fue estancia frecuente de reyes, cuna de Felipe II, y albergó esperanzas de ser la capital de la Monarquía. Incluso llegó a ver logrado este sueño durante unos cortos años a comienzos del siglo XVII.

Segovia ofrecía el aspecto, bastante poco común, de una verdadera ciudad industrial. El textil segoviano traspasó los límites de la mera artesanía y se concentró en *fábricas* donde trabajaba una masa anónima de asalariados llegados de comarcas a veces muy alejadas. Los paños segovianos, de severo color negro y calidad garantizada, tenían extensa clientela, y no sólo en el interior de España. Otra fábrica segoviana esparcía también sus productos por todo el mundo: la Casa de la Moneda, dotada en la segunda mitad del XVI de maquinaria novísima, movida por el Eresma, gracias a técnicos alemanes. Ninguna otra Casa de Monedas española, ni siquiera la de Sevilla, acuñaba con tal rapidez y perfección.

En la alta y fría paramera, rodeada de seculares murallas, Avila de los Caballeros. También con una industria textil que tuvo un modesto y pasajero auge. Aquella *tierra de cantos y de santos* ha pasado a la historia como patria de re-







Todo en el Entierro del señor de Orgaz se inscribe en el sistema lógicamente integrado de la mentalidad frente a la muerte que hemos ido viendo (Entierro del Conde de Orgaz, *obra de El Greco, iglesia de Santo Tomé, en Toledo)*

nombrados capitanes y cuna del Carmelo reformado por Teresa de Jesús.

Más al occidente, Salamanca y sus doradas piedras. Obispado. mercado agrícola, morada de profesionales y rentistas, pero, sobre todo, sede prestigiosa de la más ilustre universidad española, suministradora de dictámenes e instancias internacionales y de alta burocracia eclesiástica y civil a través de sus seis colegios mayores.

Al sur de Guadarrama y Gredos, igual panorama urbano. Es un error situar el límite entre la Nueva y la Vieja Castilla en el Sistema Central; hasta la orilla del Tajo, aunque el paisaje sea menos austero y el clima menos riguroso, la sociedad, el sistema económico y los valores morales son los mismos. Es al sur del Tajo cuando el panorama cambia y aparecen las inmensas llanuras de poblamiento reciente, poco urbanizadas y con escasa tradición cultural propia. En la frontera de esos dos mundos, Toledo, que disputaba a Valladolid la candidatura a la capital de las Españas y a Burgos la presidencia de las Cortes castellanas. Lo que en tiempos fue rivalidad auténtica se había ya convertido en el XVI en pura ceremonia. Cada vez que se abría una nueva legislatura los procuradores burgaleses y toledanos trataban de tomar la palabra; enton-



ces intervenía el rey o su representante y pronunciaba estas palabras rituales: *Toledo hablará cuando yo lo ordene. Hable Burgos.* En apariencia, la victoria era de Burgos, pero Toledo la sobrepujaba en todos los sentidos, porque las raíces de su prosperidad eran múltiples: si su alcázar simbolizaba muchos años de residencia real, su fabulosa catedral recibía diezmos de un extensísimo territorio; su ayuntamiento dominaba sobre miles de kilómetros cuadrados, y las sederías toledanas tenían un amplio mercado en España, en el norte de Africa e incluso en América. Por eso Burgos no pasó nunca de 20.000 habitantes, cuando Toledo llegó a los 60.000, cifra muy alta en aquella época.

Madrid también participó del impulso poblacional del XVI aun antes de que Felipe II fijara en él su residencia. Gonzalo Fernández de Oviedo escribió que al volver el año 1546 lo encontró casi doblado en vecindad que cuando salió de él en 1513. De todas formas, todavía en 1561 apenas alcanzaría los 12.000 habitantes, poco más o menos los mismos que tenía Cuenca. Muy llena de vitalidad se mostraba también Alcalá de Henares, propiedad de los arzobispos toledanos, que la habían engrandecido con notables fundaciones; la más insigne, la Universidad Complutense, durante algún tiempo el primer centro humanístico de España.

Entre la malla dibujada por estos vértices urbanos, un mundo rural que se beneficiaba del incremento de las ciudades. Parece indudable que la extensión del viñedo, una de las grandes novedades del siglo XVI, está en relación con ese incremento urbano, con el alza general del nivel de vida, con el auge de la circulación monetaria y la economía de mercado, rasgos todos que imprimen un aspecto capitalista a un modelo de explotación agropecuaria que, en sentido opuesto, instituciones jurídicas trataban de encorsetar en un modelo feudoseñorial: me refiero a la extensión de los mayorazgos y el avance de la amortización eclesiástica. Aunque en principio fuera independiente del régimen de propiedad de las tierras, la creación de nuevos señoríos era una tendencia que operaba en el mismo sentido.

La creación de señoríos, fenómeno típico de los siglos XVI y XVII conjugaba el interés común de una burguesía rica, deseosa de adquirir prestigio social y de un Estado dispuesto a conseguir recursos al precio que fuese. Propiamente hablando, en el XVI hubo pocas creaciones de nuevos señoríos; más bien fueron transformaciones de señoríos eclesiásticos en señoríos laicos. Previa licencia de la Santa Sede, Carlos V vendió numerosas encomiendas de Ordenes Militares a ricos particulares. Felipe II continuó esta operación y la amplió a los pueblos de señorío episcopal. En principio se respetaban los derechos de todos; los expoliados recibían juros en compensación y los pueblos cambiaban de señor, sin que el nuevo pudiera pretender más derechos de los que tenía el primitivo. En la práctica las cosas eran muy diferentes; los obispos se quejaron, hasta donde el temor reverencial que tenían al monarca se lo permitía, de aquella desamortización, primera de las muchas que se han sucedido en España. Y los vasallos se encontraron con unos señores mucho más duros y exigentes que los antiguos. Por eso, cuando pudieron, las villas y lugares objeto de venta compraron su propia jurisdicción. De esta oportunidad se aprovechó, por ejemplo, Talavera de la Reina, que pertenecía a la mitra toledana y se compró a sí misma con todos los lugares de su extensa jurisdicción, con lo que pasó a ser, de vasalla, señora.

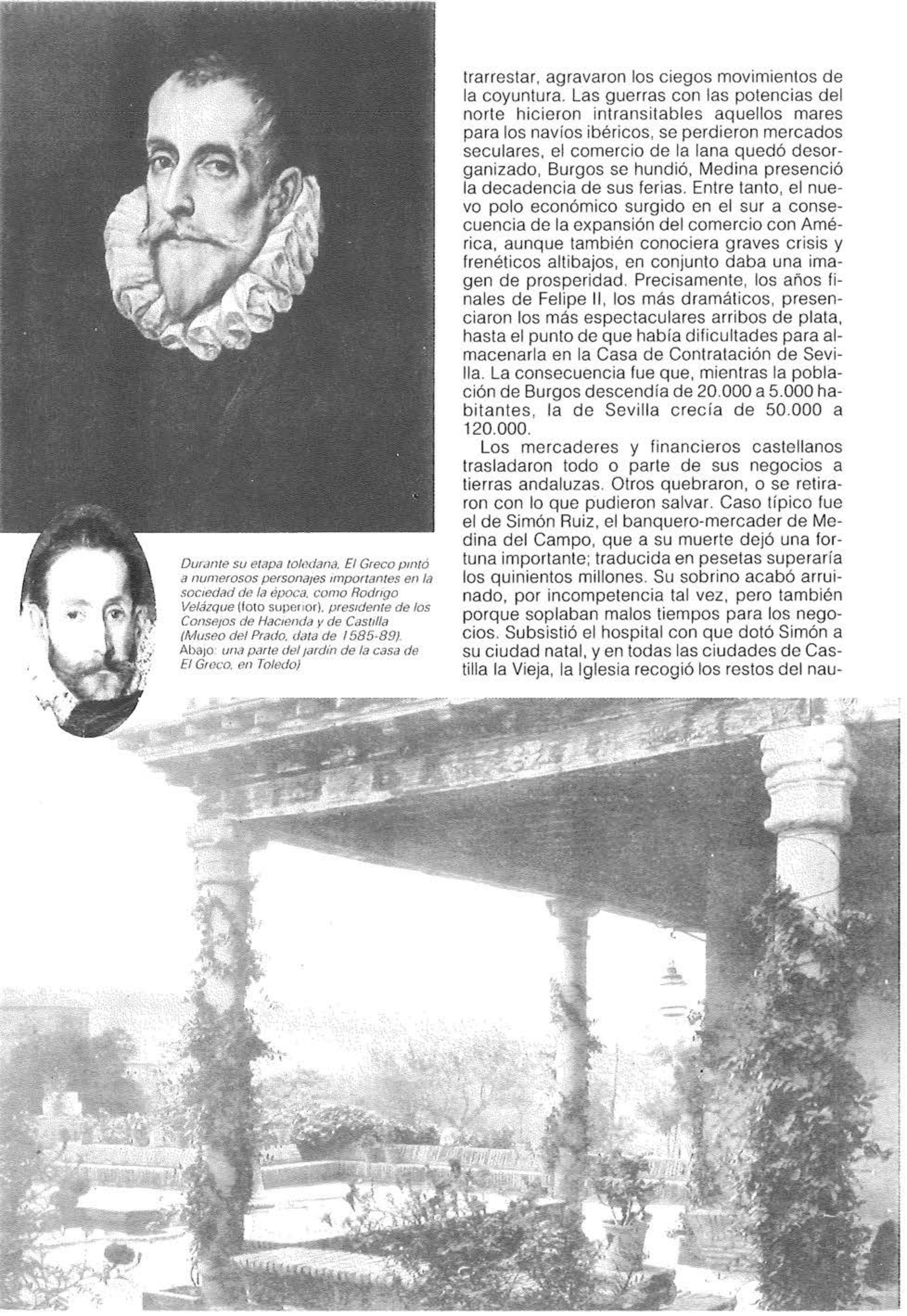
Hechos como éste eran posibles porque el siglo XVI no sólo presenció el auge de las ciudades sino el de las villas, gracias al incremento poblacional que, unido a la elevación del nivel de vida, determinó una mayor demanda, lo mismo de productos agrícolas que industriales. Había una artesanía muy extendida y muy especializada; por poner un ejemplo, mencionemos los guantes perfumados de Ocaña, que tenían muy amplia clientela. Es ésta la época típica del *labrador rico*, estudiado por Noël Salomon, del que Cervantes y Lope nos han dejado modelos arquetípicos.

No todo, ciertamente, era prosperidad en la Castilla del XVI. Las *relaciones* que ordenó redactar Felipe II nos hablan de masas de jornaleros que vivían en suma pobreza, de la carga de tributos señoriales, reales y eclesiásticos, de pueblos que vienen a menos... Pero unos decenios más tarde las circunstancias habían empeorado tanto como para hacerles añorar los tiempos pasados.

Tiempos de crisis

Los treinta y ocho años que El Greco permaneció en Castilla corresponden justamente a la transición desde una época de relativa prosperidad a otra en la que, sin llegar a los despeñaderos en los que más tarde se hundió España, el deterioro era ya visible en todos los sentidos. Se acepta hoy generalmente que la llamada *crisis del siglo XVII* empezó en Castilla antes del año 1600. El impulso demográfico estaba agotándose y las citadas *relaciones*, ejecutadas hacia 1575, lo atestiguan: si la mayoría de los pueblos todavía estaban en fase de crecimiento, muchos estaban ya estancados, y no pocos retrocedían. Estudios comerciales realizados en áreas diversas lo confirman. La expansión estaba tocando los límites que le marcaba la tecnología de la época. Una mutación secular estaba en marcha, y los contemporáneos se dieron cuenta confusamente de ello. A partir de 1580 se inicia en todo el mundo mediterráneo una larga etapa de dificultades, crueles invasiones epidémicas y cosechas deficitarias que obligan a importar cereales del Báltico.

Las decisiones humanas, en vez de con-



trarrestar, agravaron los ciegos movimientos de la coyuntura. Las guerras con las potencias del norte hicieron intransitables aquellos mares para los navíos ibéricos, se perdieron mercados seculares, el comercio de la lana quedó desorganizado, Burgos se hundió, Medina presenció la decadencia de sus ferias. Entre tanto, el nuevo polo económico surgido en el sur a consecuencia de la expansión del comercio con América, aunque también conociera graves crisis y frenéticos altibajos, en conjunto daba una imagen de prosperidad. Precisamente, los años finales de Felipe II, los más dramáticos, presenciaron los más espectaculares arribos de plata, hasta el punto de que había dificultades para almacenarla en la Casa de Contratación de Sevilla. La consecuencia fue que, mientras la población de Burgos descendía de 20.000 a 5.000 habitantes, la de Sevilla crecía de 50.000 a 120.000.

Los mercaderes y financieros castellanos trasladaron todo o parte de sus negocios a tierras andaluzas. Otros quebraron, o se retiraron con lo que pudieron salvar. Caso típico fue el de Simón Ruiz, el banquero-mercader de Medina del Campo, que a su muerte dejó una fortuna importante; traducida en pesetas superaría los quinientos millones. Su sobrino acabó arruinado, por incompetencia tal vez, pero también porque soplaban malos tiempos para los negocios. Subsistió el hospital con que dotó Simón a su ciudad natal, y en todas las ciudades de Castilla la Vieja, la Iglesia recogió los restos del nau-

Durante su etapa toledana, El Greco pintó a numerosos personajes importantes en la sociedad de la época, como Rodrigo Velázque (foto superior), *presidente de los Consejos de Hacienda y de Castilla (Museo del Prado, data de 1585-89).* Abajo: *una parte del jardín de la casa de El Greco, en Toledo)*

fragio. Desaparecían las casas comerciales y proliferaban las fundaciones religiosas, los conventos, las capillas funerias con rentas para sufragios por los fundadores.

Es lógico que el rey, que participaba de la misma ideología, se comportara de igual manera. También el construyó un monumento funerario de grandeza sin igual. Fue bastante criticado por la construcción de El Escorial. Corrió la voz de que el tributo de *Millones* y otros con los que agobió a sus súbditos se destinaron a esta suntuosa fábrica. No es cierto; El Escorial se costeó con recursos no presupuestarios, en gran parte sacados de América; y fue la mejor inversión de su vida. Lo que se gastó en los tercios de Flandes y en los buques de la Invencible sólo ha dejado huella en los anales. El Escorial subsiste, *aere perennius,* para admiración de todos.

En medio de la crisis general, la Iglesia se enriquecía, porque a sus ingresos legales unía una inmensa cantidad de ofrendas y legados. También por el mecanismo de los *censos;* el labrador en apuros tenía que pedir dinero; un cabildo catedral, un monasterio, se lo daba en forma de censo hipotecario, y con frecuencia acababa quedándose con la tierra. En virtud del mismo mecanismo muchos señores, propietarios urbanos y labradores ricos fueron acaparando tierras. La concentración de la propiedad (incluso de la propiedad ganadera) fue uno de los hechos destacados de aquella centuria, y la tendencia prosiguió en la siguiente, con su obligada consecuencia, la profundización de las diferencias sociales y la debilitación de la clase media, hecho captado con gran perspicacia por González de Cellórigo, que escribió su *Memorial* en Valladolid, en la divisoria de los dos siglos.

Igual concentración se dio en el ámbito del poder supremo, del poder real. El fracaso de las Comunidades fue el fracaso de los municipios castellanos en tener una intervención activa en la política general del Estado; en adelante, seguirían disfrutando de una amplia autonomía en los múltiples aspectos que abarcaba el gobierno municipal, pero siempre sometidos a la autoridad real, y su voz en unas Cortes cada vez más domesticadas, sonaría débil; casi nunca se refirieron a los grandes temas de política internacional, y sus peticiones en cuanto a la política interior la mayoría de las veces encontraban respuestas evasivas de Felipe II: *Lo mandaremos ver; no conviene que se haga novedad,* y fórmulas parecidas. Aquel rey también vendió muchos cargos municipales, con el doble resultado de obtener recursos para el Tesoro y diluir las antiguas oligarquías con la entrada de *nuevos ricos,* con frecuencia de oscuros y controvertidos orígenes familiares, porque aquel gobierno, que escrupulizaba mucho a la hora de proveer los altos cargos del Estado en personas con antecedentes judaicos o con padres que habían ejercido profesiones poco honorables, cuando se trataba de cargos vendibles (regidores, escribanos, alguaciles, etc.) sólo se interesaba por la solvencia del pretendiente.

No fueron, pues, felices, los últimos años del solitario de El Escorial; el pueblo lo miraba con una mezcla de respeto, temor y admiración, pero, ante las cargas crecientes que su política universal hacía pesar sobre sus vasallos, estos murmuraban, y corrían dichos como éste que nos han transmitido algunas fuentes: *Si el rey no muere, el reino muere.* En 1598 Felipe III subió al trono rodeado de una expectación y unas esperanzas que pronto se desvanecieron. Se procuró reducir cargas soltando lastre en cuanto a una política internacional demasiado ambiciosa, pero las sumas así ahorradas sólo sirvieron para enriquecer a los nobles que frecuentaban una Corte en la que el duque de Lerma entronizó la corrupción más escandalosa.

Auge y declive de Toledo

Toledo había desempeñado un papel relevante en las Comunidades sin que por ello perdiera su título de Ciudad Imperial y el aprecio de los monarcas. Participó del auge de las ciudades castellanas y sufrió con la máxima intensidad cuando sonó la hora de la decadencia en el reloj del destino. Conocemos su evolución en el siglo XVI gracias a los trabajos del conde de Cedillo, Julio Porre, Michel Weisser y otros meritorios investigadores. Llegó a su apogeo con los 62.000 habitantes censados en 1571. Una parte de esta cifra correspondía a los numerosos moriscos granadinos que allí se instalaron tras su expulsión. No debían encontrarse muy fuera de ambiente, porque la urbe toledana conservaba cierto aire de *ciudad de las tres culturas.* Eliminados los judíos, quedaban muchos conversos en todas las capas sociales, incluso en las más altas. Aquel don Luis de Castilla que en Roma contactó con El Greco y parece lo decidió a venir a España era hijo del deán don Diego de Castilla, que encabezó la oposición al estatuto de limpieza de sangre que introdujo el arzobispo Siliceo. La huella islámica se iba diluyendo, pero aún había estudiantes moriscos en su Universidad.

La diversidad racial se acompañaba de una notable diversificación económica; las fuentes de la prosperidad de Toledo eran múltiples: como Sede Primada ingresaba cantidades enormes por diezmos de un extensísimo territorio;



El Entierro del Conde de Orgaz *(iglesia de Santo Tomé, Toledo). Es uno de los cuadros más famosos del maestro: mide 480 centímetros de alto y 360 de ancho; fue termiando en 1588*



más de 200.000 ducados iban a la Mitra, y una cantidad aún mayor al cabildo. Añadamos las rentas de sus muchos hospitales y monasterios, algunos bastante ricos. En segundo lugar, el municipio toledano señoreaba un término de gran extensión, con muchas aldeas y lugares. En tercer lugar anotamos los ingresos de los muchos títulos y mayorazgos que en ella residían. Finalmente, los productos de su reputada artesanía (sedas, orfebrería, armas blancas) y los de una actividad comercial que en sus mejores tiempos rebasó las fronteras peninsulares.

De donde se deduce que, dentro de aquella variedad funcional, Toledo era, sobre todo, una aglomeración de perceptores de rentas y de las personas que vivían a la sombra de ellos, lo que explica las modalidades de su declive. En él influyeron las causas generales de la decadencia de Castilla, y además las inducidas por el establecimiento de la Corte de Madrid. No fue este un proceso rápido; la gente tardó en convencerse de que la época de los reyes itinerantes había terminado. En realidad, hasta que no retornó a Madrid la Corte tras el quinquenio vallisoletano (1601-1606) no se hizo evidente que ya no se movería de allí la capitalidad de España. Entonces, el éxodo, iniciado ya en el último tercio del XVI, se hizo incontenible, a pesar de los esfuerzos del municipio toledano por impedirlo. Se iban cuantos querían lucir o pretender en la Corte, y tras ellos sus parientes y servidores. La consecuencia fue que la población toledana declinó, primero lentamente, después de forma acelerada. Cuando murió El Greco aún tenía unos 40.000 habitantes, pero a mediados del XVII sólo quedaban unos 25.000.

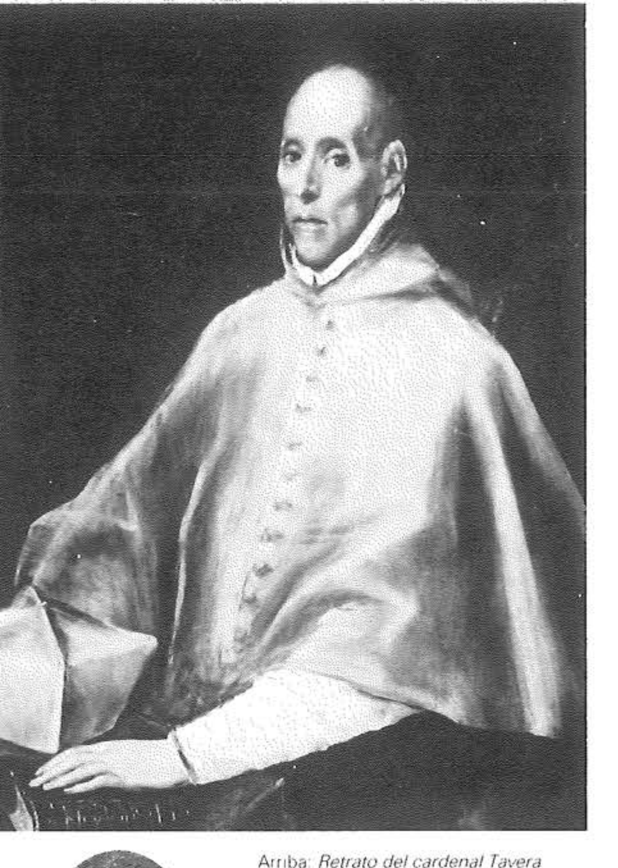
La Iglesia fue el estamento que mejor resistió el impacto, porque los diezmos y rentas continuaban afluyendo. Sin ella, la caída de Toledo aún hubiera sido más profunda. Muchas nobles mansiones, abandonadas o cedidas por sus dueños, se convirtieron en conventos. La sacralización de aquel promontorio que ciñe el Tajo se acentuó hasta el extremo límite. Artesanos y artistas trabajaban preferentemente para satisfacer encargos de arte religioso. En menor medida, atendían las peticiones de la nobleza que aún quedaba en la ciudad. La actividad de El Greco se inscribió, de forma enteramente lógica, en estas coordenadas: pintura religiosa (de encargo, pero hondamente sentida) y retratos de hidalgos y eclesiásticos de Toledo y de la Corte. En *El entierro del Conde de Orgaz* conjugó ambos géneros, porque si la parte superior es una visión celestial, la inferior es una estupenda galería de retratos.

Una victoria de El Greco

En la España de los Austrias la limpieza de sangre era un obstáculo añadido a otro mucho más extendido; lo que con el tiempo llegó a llamarse, por contaminación semántica, *limpieza de oficios,* esto es, el rechazo a todo tipo de actividad que exigiera un trabajo manual. No era un rasgo específicamente español; lo encontramos (lo mismo que el concomitante rechazo a las actividades mercantiles) en todo el ámbito de la cultura occidental, e incluso en el de su antepasada, la cultura grecolatina, que también valoró el *otium cum dignitate*, las actividades intelectuales, la serena contemplación y las tareas de mando como únicas dignas de la estimación pública. Pero si el fenómeno era universal, hay que confesar que en España, y más concretamente en Castilla, el tema fue tratado con un refinamiento y un virtuosismo desconocidos en otras partes; toda la franja cantábrica, donde los hidalgos formaban la mayoría de la población, tuvo que transigir con que los hidalgos no sólo labraran la tierra (un mal menor, excusable y con precedentes ilustres), sino que ejercieran las artesanías indispensables a la vida social, e incluso que fueran a la Corte a desempeñar las más humildes tareas. En la Corona de Aragón había una tradicional dignificación de los gremios y una tácita compatibilidad entre comercio y nobleza.

Pero en Castilla se hilaba más delgado; se estableció una abundante casuística sobre este punto y una jerarquización que colocaba en lo más bajo de la escala a aquellas profesiones que descalificaban absolutamente: eran los oficios *viles:* el de verdugo, ante todo, y después los de pregonero, mesonero, carnicero, comediante y otros que descalificaban a una familia no sólo para desempeñar un puesto honorífico, sino para ser admitido en un convento, en un gremio, o para contraer matrimonio con la hija de un honrado labrador o menestral. Venía después la masa de las profesiones manuales: carpintero, sastre, tejedor, etc. No podían aspirar a enviar a su hijo a un colegio mayor de Salamanca, pero formaban parte del sistema jerárquico, eran interlocutores de las autoridades, desfilaban con su bandera gremial en la procesión del Corpus, tenían su orgullo, su honor.

En lo más alto de la escala había una zona indecisa, una frontera en la que se combatía duramente. Los contendientes eran, de una parte, los celosos guardianes de los privilegios nobiliarios; de otra, los miembros de ciertos gremios, corporaciones y colegios profesionales que sostenían no ser la suya profesión manual, sino arte liberal. En la fecha de que tratamos la batalla estaba ya ganada por los abogados, no por los escribanos; por los médicos, no por los cirujanos, porque éstos tenían por fuerza que utilizar sus manos para sajar, entablillar, etc. Luchaban rudamente los boticarios, los plateros, los canteros, los pintores. Para defender el carácter liberal de su profesión, tenían ayudantes que hicieran los trabajos manuales; los boticarios proclamaban que no eran ellos sino los mancebos quienes, bajo su dirección, machacaban en el mortero y destilaban en el alambique; los pintores, si eran de nombradía, tenían un criado que

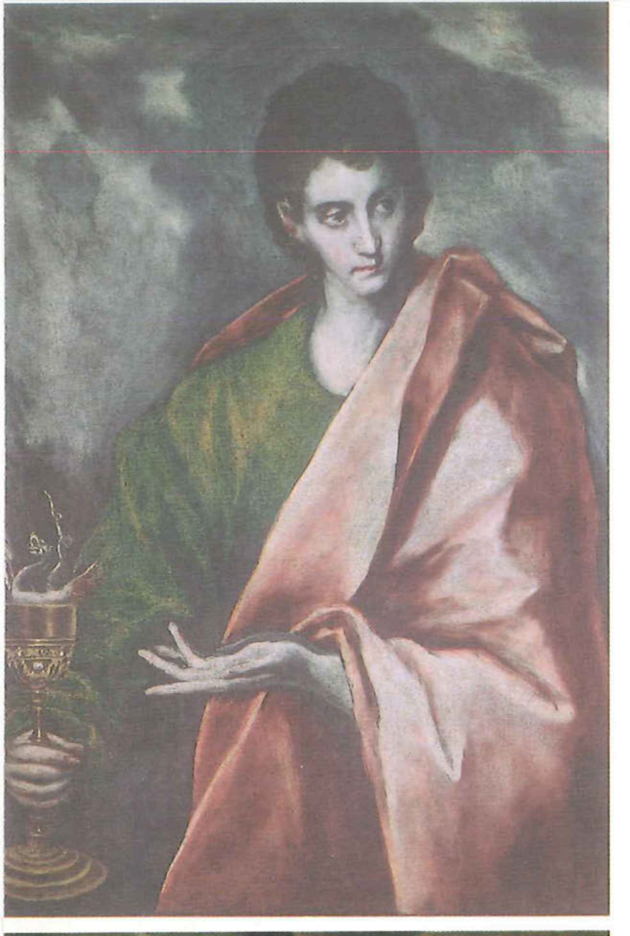


Arriba: *Retrato del cardenal Tavera (Hospital de San Juan Bautista, más conocido como Hosotital de Tavera, Toledo), pintado hacia 1608, probablemente a partir de la mascarilla mortuoria del cardenal, fallecido en 1545.* Abajo: Vista y plano de Toledo *(Casa de El Greco, Toledo). Pintado hacia la misma época que el anterior. Nótese en primer plano, precisamente, el Hospital de Tavera*

preparara los lienzos, moliera los colores y ejecutara las diversas tareas *mecánicas* que podían deshonrar la profesión. Y todos ellos llevaban, ceñida y bien visible, la espada.

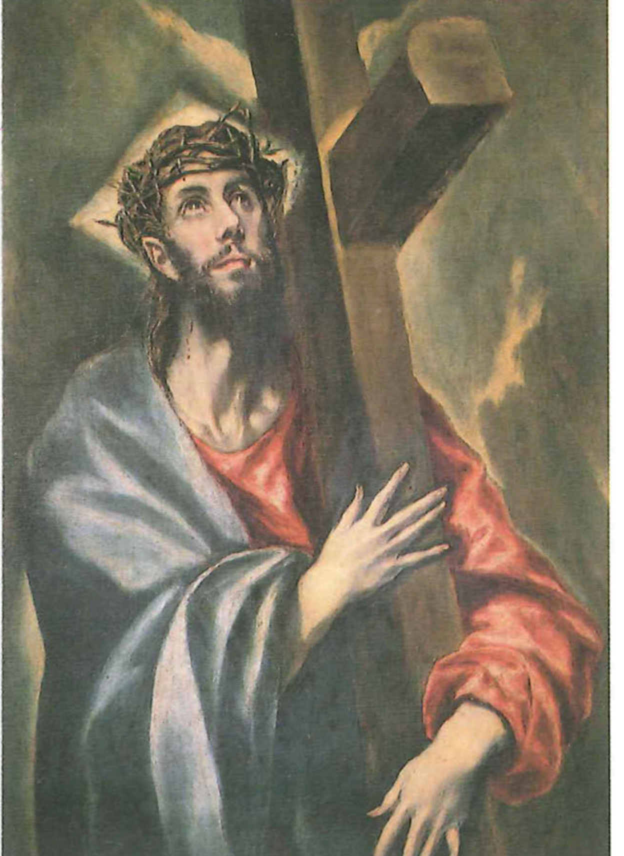
Para los artistas la raíz del conflicto radicaba en la tardía disociación del artesano y el artista, dos conceptos confundidos en la Edad Media y que no empezaron a distinguirse bien hasta la época del Renacimiento italiano. A Doménico Theotokópulos, que llegaba de Italia, tenía que parecerle que las cosas en España iban algo retrasadas, y eso explica su indignación cuando surgió el asunto del alcabalero de Illescas. Los patronos del Hospital de la Caridad de esta villa le habían encargado unos lienzos, que aún pueden admirarse; tuvo choques con los patronos, y también con el alcabalero, es decir, con el encargado de cobrar el 10 por 100 que gravaba todas las transacciones sobre mercancías. El Greco protestó, no por motivos económicos, sino de prestigio profesional. Para nosotros el impuesto es un deber penoso; para aquellos hombres era una deshonra, puesto que, según el ideario medieval, que aún seguía vigente en este punto, el hombre noble y libre debía servir a la comunidad con las armas; el *pecho*, el tributo, era signo de inferioridad social. Los reyes españoles tuvieron que recurrir a vías indirectas para conseguir la aportación de nobles y eclesiásticos a las cargas del Estado.

El Greco entabló pleito y lo ganó en 1600 aduciendo que la pintura no era profesión manual sino arte liberal y que, pues no pagaban alcabala los libros (en este punto aquella legislación era más avanzada que la nuestra), tampoco debían pagarla las pinturas. El pleito no se ha conservado; parece que no resolvió la cuestión de modo general, sino sólo aquel caso concreto;



Arriba: San Juan Evangelista. Abajo: Cristo abrazado a la Cruz *(ambos en el Museo del Prado, Madrid). El Greco los pintó probablemente entre 1591 y 1600*





por eso, según Palomino, en adelante no vendió sus pinturas, sino que las empeñaba, *porque como la alcabala se paga sólo de lo que se vende, no vendiendo no causaba alcabala.*

Sobre el camino que abrió el cretense avanzaron otros: don Juan de Butrón escribió unos *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad de la pintura.* En 1629 los pintores elevaron un memorial, coincidiendo con la demanda de Carducho y Nardi, pintores reales, consiguiendo que se ejecutoriase la exención de la afrentosa alcabala (1633). Victoria sin duda, pero incompleta. Harto sabemos que un Velázquez, tan apreciado por Felipe IV, tenía en la Corte un puesto subalterno, un sueldo pequeño, y que para vestir el hábito de Santiago tuvo que intervenir dispensa pontificia.

Los plateros lo tenían todavía más difícil; era entonces un gremio muy fuerte y muy considerado, lo que no impedía que en 1564 los de Cuenca litigaran con los herreros que querían incluirlos en su gremio, y que en 1595 el ayuntamiento de Burgos dispensara, como un favor, a Juan de Arfe Villafañe, miembro de la más ilustre familia de orfebres que ha habido en España, que pudiera vivir fuera de la calle Tenebregosa (¡tal sería ella!), donde, según las ordenanzas municipales, tenían obligación de vivir los plateros. La cuestión no estaba resuelta aún a fines del siglo XVII, pues en 1700 la Congregación de San Eloy sacó a la luz en Madrid una *Apología histórico-política de la antigüedad y nobleza del arte insigne y liberal de plateros.*

No cabe duda, aquellos hombres tenían sus manías y tiquismiquis. Pero ¿acaso está libre de ellos nuestra avanzadísima cultura? Muchas cosas buenas pueden, en cambio, apuntarse en su haber. Y entre ellas, la acogida que dispensaron a El Greco. En una época y en una ciudad en la que estaba en su máximo punto de exaltación la ortodoxia religiosa y social, a aquel extranjero no le escudriñaron antecedentes, no le pidieron papeles, y ante las narices de una Inquisición que fisgaba los actos de los ciudadanos y una Sede Primada nadie le inquietó porque viviese en una situación familiar que el derecho vigente calificaba de público concubinato, sujeto a penas canónicas y civiles. Quizá por hechos semejantes a éste exclamaron algunos contemporáneos que España era madrastra para sus hijos y madre amantísima para los extranjeros.

Un toledano nacido en Creta

Por Juan J. Luna
Conservador jefe del Museo del Prado

EL caso de El Greco es uno de los más curiosos de la historia del arte universal. No es español El Greco, y, no obstante, no hay otra posibilidad de estudiarle sino en el marco de la pintura de España..., escribía el inolvidable maestro don Enrique Lafuente Ferrari, y añadía: *aquí encontró hogar y ambiente, y aquí se quedó hasta su muerte, hallando clientela y amigos en la ciudad de Toledo.* Toledo, la imperial Toledo, que ya entonces había acumulado una larguísima y rica historia de siglos, no termina tampoco de comprenderse hoy sin la presencia y la obra de aquel singular personaje a quien llamaron *el griego*. Singular, sin duda, y controvertido hasta las más encendidas polémicas cuando se trata de su sorprendente, arrebatada y personalísima producción pictórica.

Luces y sombras, relámpagos deslumbradores y ominosas oscuridades se contraponen en sus cuadros, al igual que en su vida y su carácter, cuyo análisis ha incrementado aún más los debates entre eruditos de diferente signo: sociólogos, historiadores, críticos de arte, médicos, poetas y todo género de investigadores del espíritu y la materia. No son de extrañar las palabras de Jonathan Brown al iniciar el breve resumen de las actividades del pintor, intentando hallar la verdad entre las tinieblas de la evolución biográfica del autor y las consideraciones de sus coetáneos: *Místico, manierista y proto-moderno. Lunático y astigmático. Hispánico y helénico. Por muy raro que pueda parecer este incongruente muestrario de calificativos se ha aplicado a uno de los artistas más grandes de la civilización occidental...* Y más adelante se pregunta: ... *¿Cómo es posible que la imagen de un pintor que murió hace más de 350 años sea tan confusa y contradictoria?* Este gran profesor norteamericano, hispanista y *patriota español,* como él mismo se definió una vez ante quien escribe las presentes líneas, se deja en el tintero que un investigador avanzó la hipótesis de que El Greco consumiese drogas —en Toledo no sería difícil procurárselas—, explicación extraña pero lógica para indagar en el origen de las visiones, casi ultraterrenas, del artista, apoyando su teoría en las experiencias con alucinógenos de Baudelaire, que recurrió a ese peligroso procedimiento para estimular su fantasía y conocer lo que se podía sentir experimentando nuevas sensaciones.

Su estilo, tan peculiar, por múltiples motivos, como puede observarse, ha dado lugar a las consideraciones más disparatadas, muchas de las cuales no pueden ser tenidas en cuenta y otras conviene aceptarlas con los naturales matices que imponen la prudencia y la mesura. Pero si abandonando esas interpretaciones de tan diferente valoración cualitativa el que desea acercarse a la personalidad del artista se concentra en el análisis de su formación estética y pone su interés en las distintas etapas de su biografía, le resultará fácil concluir que se trata de un hombre inmerso al fin en la corriente manierista, dentro de la cual prosigue su evolución, probablemente sin aportaciones renovadoras del exterior, tal vez de acuerdo con sus propios deseos o quizá debido al ambiente insular del mundo toledano en el que vivió. Sea lo que fuere, muchos aspectos de su vida y de su obra siguen siendo un enigma.

Nacimiento y formación

En el primer documento conocido de este genial artista, cuyo sobrenombre le fue puesto en España, donde tradicionalmente tan dados han sido siempre sus habitantes a establecer motes de origen o a hispanizar los nombres extranjeros —algo muy distinto de lo que sucede hoy en día—, aparece la firma *Maistro Menegos Theotocopoulos, sgourafos.* Tal dato ostenta la fecha de 6 de junio de 1566, lo realizó ante un notario cretense y cabe traducirlo como *Maestro Domenikos Theotokopoulos, pintor.* Pasó a la historia, por tanto, como Domenicos Theotocopoulos, aunque en Italia se le conoció como Teotocópuli.

Se ignora prácticamente todo sobre los primeros veinticinco años de su vida, a excepción de que vivió en la isla de Creta y que fue pintor. Nació en 1541 en Candía, la capital de esa isla que a manera de gigantesco bajel está anclada en el corazón del Mediterráneo oriental, siendo punto de cruce de las rutas que desde hace milenios atraviesan el Mare Nostrum. Creta era desde 1204 —año de la mal llamada *Cuarta Cruzada,* que dio lugar a la artificial creación del *Imperio Latino de Constantinopla*— posesión veneciana fundamental por su importancia estratégica para el floreciente comercio de la Serenísima. Como resultado, las relaciones entre la Ciudad de las Lagunas y la isla eran muy estrechas y había una considerable colonia de venecianos allí establecida y, en contrapartida natural, era frecuente ver numerosos cretenses en la propia Venecia. Sin embargo, desde el punto de vista cultural Creta se encontraba dentro del ámbito bizantino y des-

pués de la caída de Constantinopla en 1453 se reforzó aún más el preponderante papel del bizantinismo, a modo de reminiscencia local y último reducto del secular y prestigioso pasado imperial.



Se estima la fecha de 1541 como año de nacimiento del pintor debido a su testimonio afirmando que tenía sesenta y seis años en 1606, durante el pleito por los cuadros de Illescas. El lugar exacto se ha creído la propia Candía, y las investigaciones *in situ* en la isla han descubierto, de acuerdo con los documentos, personajes cuyos apellidos son coincidentes con los del pintor, o cuando menos se parecen.

En la comarca de la ciudad de Gortyna, cerca del Monte Ida, existe un pueblo llamado Moires, en el que poseía una finca un hombre cuyos datos responden al nombre de Mourinos Theotocopoulos, contemporáneo de El Greco y es posible que incluso llegase a ser pariente suyo. Además, Gortyna no se encuentra alejada del monasterio de Valsamonero, donde se desarrolló una escuela de pintores al fresco, en la que pudo formarse el autor, si es que realmente vivió en estos lugares.

A mayor abundamiento, la documentación veneciana da cuenta de la existencia de un Manousos Theotocopoulos, natural de Candía, que bien pudiera ser el mismo cuyo fallecimiento se encuentra registrado en la parroquia de Santo Tomé, de Toledo —la iglesia para la que fue pintado en 1586 el celebérrimo *Entierro del Conde de Orgaz*—, en 1605, hermano o pariente de El Greco (en su novela *El laberinto,* Manuel Mújica Laínez mantiene tal teoría para enriquecer la trama).

Otro aspecto a tener en cuenta es la base humanística del pintor, resultado de haber nacido probablemente en un ambiente familiar con buenos medios económicos; de algunos acontecimientos de su vida se deduce que tenía una sólida formación en letras y es indudable que dominó cuando menos tres idiomas: el griego, el italiano y el castellano, de acuerdo con la biblioteca que poseyó y las vicisitudes de su existencia.

En lo que concierne a definición de fechas, el citado año de 1566, en el que se reconoce *sgourafos,* ofrece otra confirmación de su dedicación a la pintura: en el mes de diciembre entregó una pintura suya para ser vendida en una lotería, sistema frecuente entonces. Desde ese momento se pierde todo rastro de su persona en la isla y se le encuentra más tarde en Venecia, ya en 1568; el 18 de agosto de ese año se sabe que envió unos dibujos a un cartógrafo cretense de Candía. Es el único testimonio documental seguro, hasta ahora aparecido, de su presencia en la capital de la república adriática.

¿Qué motivos le impulsaron a trasladarse? En primer lugar, hay que pensar que era el punto de destino natural de un pintor. Venecia, en donde trabajaban durante aquella década una pléyade de geniales artistas, entre los que destacaban Tiziano, Veronés, Tintoretto, los Bassano y tantos otros, era una de las ciudades más atractivas para quien quisiera ejercitarse en el manejo de los pinceles. Además, las ya mencionadas relaciones entre la isla y la metrópoli facilitaban los intercambios.

Pero también existe una razón de carácter histórico inmediato, la amenaza turca. Desde que los otomanos habían comenzado el largo conflicto con el Imperio bizantino, muchas posesiones cristianas habían caído en manos de la Media Luna y las naves y cuerpos del ejército enviados desde la conquistada Constantinopla fueron apoderándose de varias de las islas mediterráneas; Rodas había sido conquistada en 1522, Malta había sufrido un sitio terrible en 1565 —Chipre, posesión veneciana, cayó en 1570— y la inseguridad reinaba por doquier, especialmente en un momento en el que la república había trocado su acomodaticia política de entendimiento con los turcos por una lucha continuada que culminó en Lepanto en 1571. Todo lo cual inclina a pensar que El Greco y su hipotética familia considerasen que Creta peligraba. Tal vez esta razón de orden práctico, unida al deseo de conocer otros lugares y formarse artísticamente, indujese al pintor a abandonar su tierra natal.

En Italia

Nada se sabe de lo que el artista hizo en Venecia. Allí trabajaba un amplio grupo de pintores de origen griego que se dedicaban a pintar imágenes bizantinas —se les llamaba *madonneros*—, actividad con la cual no sólo subsistían, sino que debían tener saneados ingresos. Viendo el estilo de las obras de la primera época de El Greco se colige que no permaneció indiferente ante las obras de los más reputados pintores venecianos. Al parecer trabajó junto a Tiziano en la última década de su larga y fructífera vida. A tal efecto se aduce la carta del miniaturista dálmata Giulio Clovio al cardenal Farnesio, que se encontraba en Viterbo, recomendando a El Greco y presentándole como *un joven candiota discípulo del Tiziano.* No cabe la menor duda, por tanto, que cuando acudió a Venecia lo hizo con intención de pintar y aprender pintura.

En 1570 decidió marchar a Roma, bien porque considerase finalizada su formación, bien porque creyera que debía ampliar sus horizontes, tanto geográficos como estéticos. Es de suponer que pasaría por distintas ciudades italianas descubriendo y analizando sus obras de arte antes de llegar a la Ciudad Eterna. Fue entonces cuando Clovio escribió la mencionada carta al cardenal Alejandro Farnesio, miembro de aquella influyente familia, que había dado un Papa a la Iglesia: Paulo III.

La misiva lleva la fecha de 16-XI-1570. En ella pide al prelado que permita al *joven candiota* residir en su palacio de Roma, en tanto encontrase una habitación donde alojarse. Al parecer el cardenal accedió, aunque no se sabe cuanto tiempo permaneció El Greco en tan suntuosa mansión.

No puede estimarse que El Greco hiciese una carrera importante en Italia; su obra fundamental, no obstante la aparición de vez en cuando de cuadros suyos del *periodo italiano,* de dudosa atribución a su mano, la ejecutó en España y fue desde luego donde recibió los encargos que cimentaron su fama ante la historia.

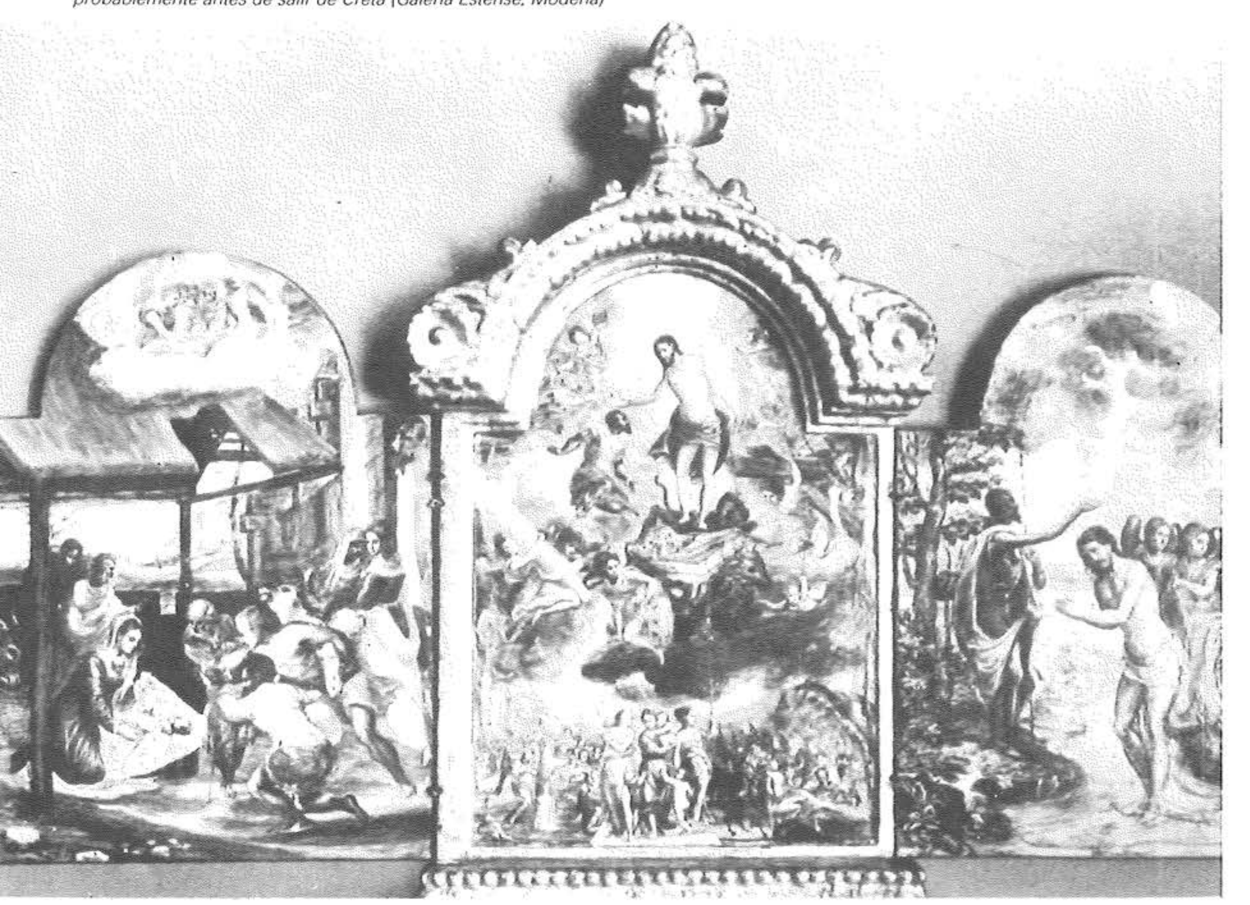
En Roma, sin embargo, fue admitido en la Academia de San Lucas —institución que reunía a los pintores de la ciudad— el 18-IX-1572. Pagó la cuota de ingreso y fue inscrito como miniaturista; de hecho muchos cuadros de esta primera etapa creativa de su vida poseen características próximas a las de ese género, tanto considerando el reducido tamaño como la precisión de los pormenores y el detallismo general de que hacen gala, evidenciando unas grandes dotes de observación y un gusto por el análisis de las personas y de los objetos.

Sin embargo, y aun contando con la protección de algún alto personaje italiano, nunca le fue propuesto ese trabajo de importancia dentro del ámbito de la Iglesia que le hubiese dado la celebridad necesaria para proseguir su andadura estética en tierras itálicas. No es de extrañar, por tanto, que pensase en otros lugares donde desarrollar con éxito su labor, para la que se había preparado tan concienzudamente.

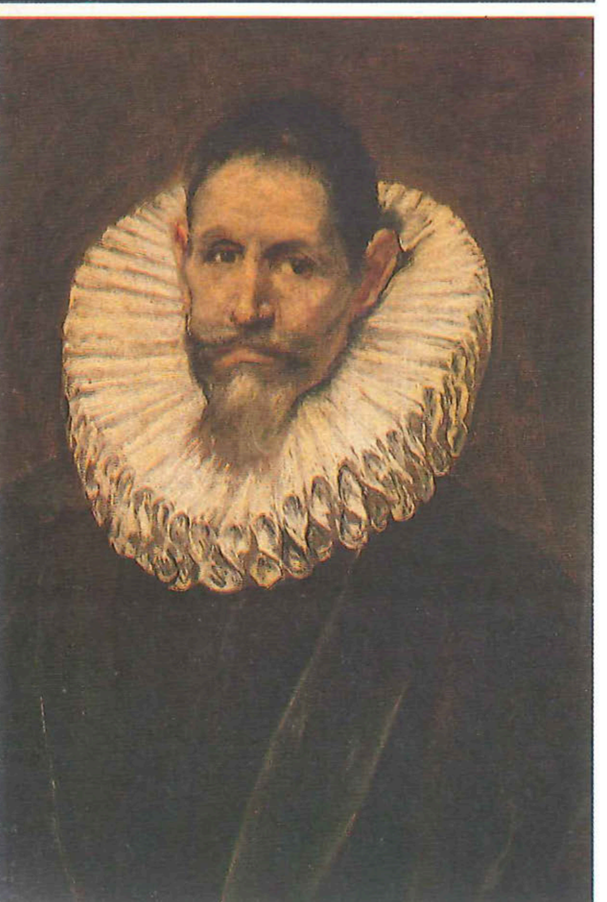
Además existe una cuestión de comportamiento humano que sin duda le animó a abandonar la Ciudad Eterna. Allí había pintado un *Autorretrato* que fue comentado favorablemente, al igual que otras piezas salidas de su mano, pero casi con toda probabilidad el venecianismo de sus fórmulas y la penetración psicológica de sus efigies no serían del total agrado del ambiente artístico romano, sumergido en un manierismo que debía mucho al espléndido pasado que podía contemplarse sobre los muros y bóvedas de sus edificios en forma de pinturas al fresco y cuadros de los grandes maestros. Sus comentarios personales sobre los autores que habían pintado en las décadas precedentes no agradarían en demasía y al parecer las opiniones que expresó acerca de Miguel Angel no fueron las adecuadas ante quienes sacralizaban su nombre y su obra.

A través de un manuscrito de Giulio Mancini, médico del papa Urbano VIII, se ha sabido no sólo que El Greco tuvo un discípulo, Lattanzio Bonastri, sino que llegó a ser impopular por las invectivas cargadas de desprecio que ponían en su boca sobre el *Juicio Final* del genio de la Sixtina. Para El Greco, habituado al refinamiento de

Tríptico de Módena; *Adoración de los pastores, alegoría del caballero cristiano y bautismo de Cristo, pintado entre 1561-67, muy probablemente antes de salir de Creta (Galería Estense, Módena)*







Venecia, tanto en pastas como en pincelada, al paisajismo y a la libertad de toque, al espíritu crítico del retrato y, en suma, a todas las características distintivas de tan renovadora escuela, el mundo de la *terribilità* miguelangelesca le parecería excesivo y acartonado, propio de un escultor que se había decidido a pintar, con los problemas que tal actitud conlleva.

Sin embargo, no cabe pensar que estos motivos únicamente le moviesen a dejar Italia. Sus relaciones con los círculos españoles de Roma le debieron acercar a aquel ambiente que comentaba con admiración la obra de El Escorial. Era fama en el mundillo artístico romano que el todopoderoso rey de España, Felipe II, buscaba pintores para decorar su fantástico monasterio, del que la distancia y el aura de leyenda incrementarían sus proporciones. Para la época El Greco era un hombre maduro —en 1575 frisaría los treinta y cuatro años— y el hecho de considerar la aventura de ir a la Península Ibérica, aun siendo un viajero consumado, entrañaba lógicos riesgos. Por otra parte, la gloria del monarca español se había acrecentado después del triunfo sobre la escuadra turca en Lepanto en 1571. Todo aquello le impulsaría a tomar una decisión que iba a cambiar el curso de su vida.

En Toledo

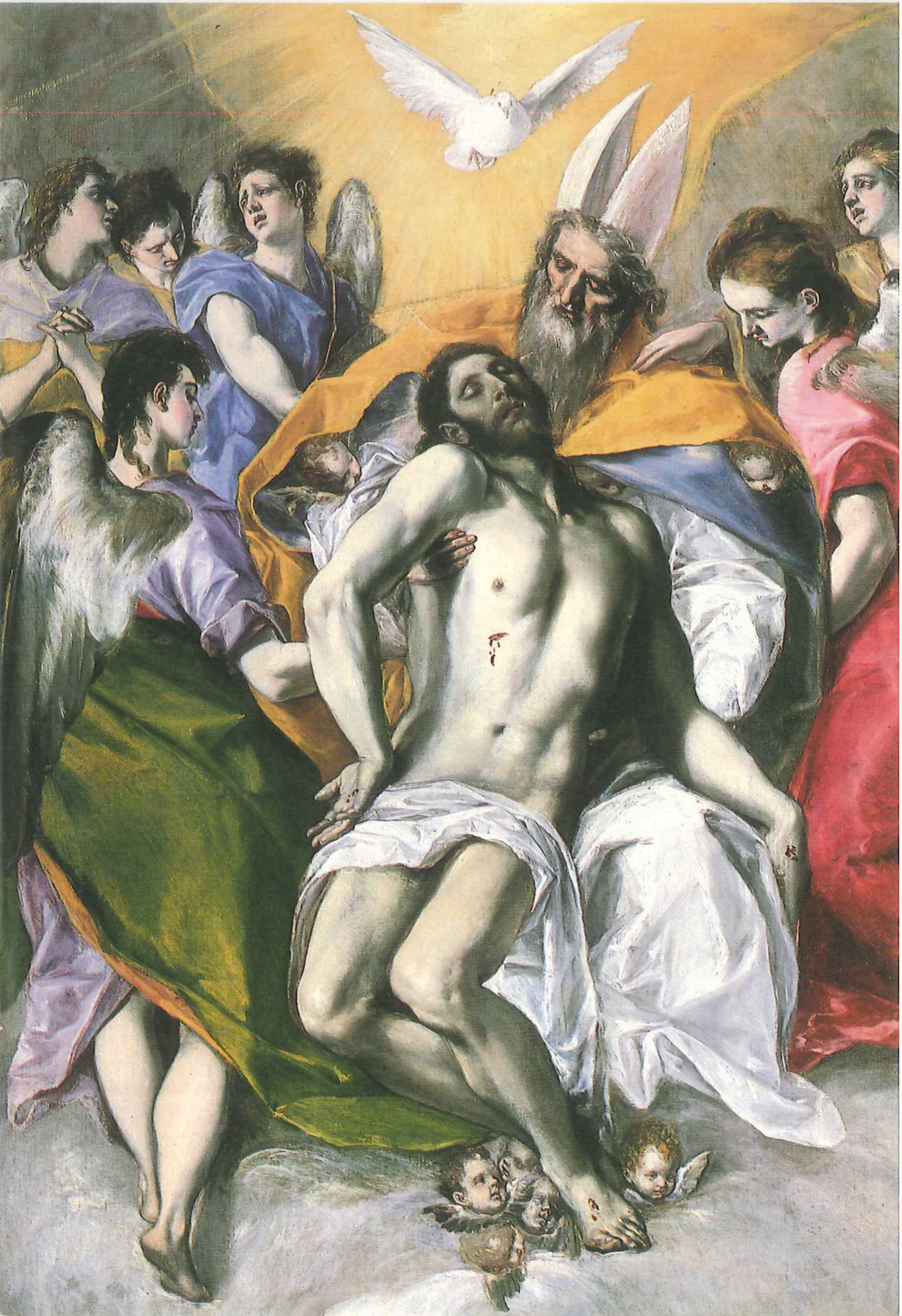
Para reforzar esta inclinación estaría la figura de don Luis de Castilla, hijo del deán de la catedral de Toledo, don Diego de Castilla, que a su vez había sido hijo de otro deán famoso de la misma sede primada hispana. El Greco debió conocer a don Luis a través del bibliotecario del Palacio Farnesio, Fulvio Orsini, amigo de ambos. Se ignoran los pasos que el pintor dio al respecto ni cuándo partió de Roma —se cree que regresó a Venecia un tiempo—, pero la primera noticia documentada de la estancia de El Greco en España data del 2-VII-1577.

Vivió al principio en Madrid, pero como quiera que por entonces don Diego se encontraba supervisando la construcción y decoración de la iglesia del convento de Santo Domingo el Antiguo, de Toledo, aceptó las indicaciones de su hijo don Luis y encomendó al artista tres retablos.

El Greco llegaba aureolado por su origen inmediatamente anterior italiano; hombre cultivado, debió saber explicar su trabajo —quizá a través



Arriba, izquierda: *Jorge Manuel, hijo del pintor, en un detalle de* El Entierro del Conde de Orgaz. Abajo, izquierda: Jerónimo de Cevallos *(Museo del Prado). Este personaje fue regidor de Toledo y el retrato fue pintado hacia 1608.* Derecha: La Trinidad *(Museo del Prado), fue pintado hacia 1577-79 y es una de las primeras obras de El Greco en España.*



Cronología

1541 Nace en Candía, la capital de la isla de Creta.
1556 Muerte de su padre, Jorghi Theotokopoulos.
1560 Primera estancia en Venecia.
1561 Ciclo inicial de su pintura. Utilización de técnicas griegas bajo formas italianas. *Glorificación de un dux, Tríptico de Módena* —firmado *por la mano de Domenikos.*
1565 *Huida a Egipto* (Venecia). Influencia de Tintoretto.
1566 *Bodas de Caná* y *Cristo y la mujer adúltera* (Estrasburgo). *El día,* dibujo sobre obra de Miguel Angel (Munich). Constancia de su firma como *maistro Menegos Theotocopoulos sgourafos.*
1567 Probable estancia en Venecia. Tiziano le cita en carta a Felipe II.
1570 En Roma, el miniaturista Giulio Clovio le recomienda ante el cardenal Farnesio como *un joven candiota.* Temporadas en Parma y Reggio, donde copia la obra de Correggio.
Adoración de los reyes (Atenas), *Cristo sanando a un ciego* (Dresde).
Adoración de los reyes (Museo Lázaro Galdiano, Madrid). Instalación en Roma.
1571 *Purificación del templo* (Washington).
1572 Dos versiones del *Expolio.* Fuerte influencia de Miguel Angel. Admitido en la Academia de San Lucas.
1575 En la corte de Felipe II, recomendado por Pompeo Leoni. *Muchacho soplando una candela —El soplón—* (Nápoles).
1576 Prosigue la influencia de Miguel Angel. Obra más característica: *La Trinidad* (Museo del Prado, Madrid).
1577 Instalación en Toledo, *patria elegida.* Inicio de su vida con doña Jerónima de las Cuevas. *Alegoría de la Liga Santa,* del Escorial. *Adoración de los pastores* (Santander).
1578 Retratos de apóstoles. *Mujer envuelta en un abrigo* (Glasgow). Nacimiento de su hijo Jorge Manuel.
1579 *Resurrección,* de Santo Domingo el Antiguo, Toledo. *La Santa Faz,* del Prado. Dos versiones del *Expolio.*
1580 *San Francisco recibiendo los estigmas* (Zumaya). *San Francisco en éxtasis* (Museo Lázaro Galdiano).
1581 Inicio del denominado por Camón *Período de San Mauricio.* Retratos de santas y santos. *Cristo en la cruz* (Colección Marañón). *Santa María Magdalena* (Budapest). *El caballero de la mano en el pecho,* del Prado.
1582 *Martirio de San Mauricio,* para El Escorial, que no gustó a Felipe II. *Vista de Toledo* (París).
1584 *El expolio* (Munich).
1585 Tres versiones de *La Verónica.* Dos versiones de *Cristo resucitado apareciéndose a la Virgen. La Virgen entregando la casulla a San Ildefonso* (catedral de Toledo). *Santa Catalina de Alejandría* (Sitges).
1586 Tercer período, centrado en la magna ejecución del *Entierro del señor de Orgaz* (Toledo), iniciado en ese año. Varias versiones de San Francisco. Retratos de don Julián Romero, don Rodrigo Vázquez y don Rodrigo de la Fuente (Museo del Prado, Madrid).
1587 *San Francisco en meditación* (Hospital Tavera, Toledo). *Duque de Benavente* (Bayona). Dos cristos en la cruz (París y Zumaya).
1588 Conclusión del *Entierro del señor de Orgaz.* Traslados de domicilio familiar en Toledo.
1589 *Las lágrimas de San Pedro* (Hospital Tavera, Toledo y París).
1590 *San Francisco en éxtasis* (Pau). *Santiago el Mayor* (Basilea). *San Francisco en meditación* (Lille).
1593 *Las lágrimas de San Pedro* (Oslo y Londres). *San Andrés y San Francisco* (Museo del Prado, Madrid). *San Juan Evangelista* (Oviedo).
1595 *Crucifixión,* del Prado. Tres versiones de San Juan Evangelista. Viajes a Madrid y El Escorial.
1596 *San Juan Evangelista* (Rotterdam). *Visión por San Francisco de la Antorcha flameante* (Cádiz). *San Jerónimo* (Bayona). *Cristo con la cruz a cuestas* (Museo del Prado, Madrid).
1597 *La Virgen María* (Estrasburgo). *Alegoría de la Orden de los Canaldolesi* (Valencia). *Retrato de don Alonso de Herrera* (Amiens).
1598 *La Virgen y el Niño con Santa Agueda y Santa Martina. Purificación del templo* (Nueva York). *San Martín y el mendigo* (Washington).
1599 Terminación de los lienzos para la capilla de San José, Toledo.
1600 Dos versiones de San Juan Evangelista. *Anunciación* (Sao Paulo y Budapest). *Adoración de los pastores* (Roma). *Purificación del templo* (Londres). *Bautismo,* del Prado. *Cardenal Niño de Guevara* (Winterthur). *Retrato de un caballero anciano* ¿autorretrato? (Nueva York). Terminación del conjunto del Colegio de doña María de Aragón, Madrid.
1603 *San Bernardino* (Museo de El Greco, Toledo). *Santo Domingo orando* (Catedral de Toledo).
1604 *Cristo con la cruz a cuestas* (Museo del Prado, Madrid). Instalación en su casa definitiva.
1605 *Virgen de la Caridad* y *Coronación de la Virgen (Illescas). Familia de El Greco* (Pensilvania). *Retrato de un artista* (posiblemente su hijo) (Sevilla).
1606 *Pentecostés* (Museo del Prado, Madrid). *Bautismo* (Hospital de Tavera, Toledo). *San Ildefonso* y *La Anunciación* (Illescas).
1608 *Asunción* (Museo de Santa Cruz, Toledo). *Retrato de un caballero* (Museo del Prado, Madrid).
1609 *Fray Hortensio Félix de Paravicino (Boston). Laocoonte* (Washington). Serie de apóstoles (varios museos).
1610 *San Jerónimo, cardenal* (Nueva York). *San Ildefonso* (Illescas). *Vista de Toledo* (Nueva York).
1612 *Vista y plano de Toledo* (Museo de El Greco, Toledo). *Jerónimo de Cevallos* (Museo del Prado, Madrid). *Cristo en la casa de Simón* (Chicago).
1614 Conclusión de la serie de apóstoles: Pablo, Juan Evangelista, Andrés, Lucas, Simón, Santiago el Menor. *Purificación del templo* (Madrid). *Anunciación* (Madrid). *Bautismo* (Hospital de Tavera). *San Sebastián,* del Prado. Muerte y enterramiento en la iglesia toledana de Santo Domingo el Antiguo.

de aquellos bocetitos, que según es tradición pintaba a manera de muestrario—, y entre las altas recomendaciones y su excelente forma de pintar, que según se advierte por las obras conocidas de este momento combinaba la evocación veneciana con la sugestión monumental de Miguel Angel, de cuyo atractivo no se pudo zafar, a pesar de sus críticas acerbas, obtuvo los primeros encargos de auténtica importancia. Poco después pintaba, también gracias a una más que probable mediación de don Diego, el soberbio *Expolio* para la catedral, y su papel y fama se afianzaron en Toledo y pronto en toda la comarca.

A poco de llegar a Toledo se unió a una mujer, Jerónima de las Cuevas, con la que no se llegó a casar pero que le dio un hijo en 1578, Jorge Manuel, a quien puso estos nombres en recuerdo de su padre y de su hermano, respectivamente. Hacia 1600 este hijo se convertiría en su principal colaborador en el taller que hubo de montar para atender a la creciente demanda de obras que se le pedían de muchos lugares de la propia ciudad y los alrededores.

En 1580 recibió el encargo de pintar *El Martirio de San Mauricio y la Legión Tebana* para el monasterio de San Lorenzo de El Escorial, que hubiese sido la obra inicial de una larga serie si hubiera acertado en los gustos de Felipe II; no fue así y a la pieza, que le fue espléndidamente pagada, no siguieron otras. En 1583 supo que la Corte rechazaba sus fórmulas artísticas. El padre Sigüenza escribió a tal efecto: *No le contentó a Su Majestad; no es mucho, porque contenta a pocos, aunque dicen es de mucho arte y que su autor sabe mucho y se ven cosas excelentes de su mano.*

El gran lienzo debió gustar al monarca, pero no le convenció, pensando que no suscitaría la necesaria devoción entre los fieles; no hay que olvidar que las recomendaciones trentinas estaban a la orden del día y que el Rey Prudente fue un adalid de aquellos acuerdos, que tanto favorecían sus intereses.

Como resultado El Greco marchó definitivamente a Toledo. Al respecto dice Lafuente Ferrari: *El ambiente aristocrático, reposado de la ciudad del Tajo, la estructura oriental de la ciudad y su seco y ardiente paisaje convenían con su es-*

El Laocoonte *(National Gallery, Washington). Fue pintado por El Greco hacia 1610. Toledo sustituye a Troya como fondo de la acción*



píritu; que amó Toledo lo dice la obra de El Greco, que nunca se cansa de repetir en los fondos de sus cuadros los paisajes nocturnos y alucinados de una de las ciudades más extrañas del mundo.

La ciudad le ofrecía lo que la Corte de España no había logrado darle; poseía una familia y, tal vez, Toledo le recordase el mundo de su juventud en Candía, más sereno y sobrio que la opulencia grandilocuente y el tráfago ciudadano de Venecia o Roma. Para un hombre que estaba en la cuarentena era el momento de pensar en un futuro estable de acuerdo con las normas de vida y comportamiento imperantes en la época. Allí había una pequeña colonia de griegos, se relacionó con eclesiásticos refinados y distinguidos, entró en contacto con aristócratas poco amigos de las cabalgadas imperiales propias de las desmesuradas empresas políticas de la Corona, y conoció a otros artistas, a médicos y a todo género de humanistas.

Toledo iba perdiendo lentamente su protagonismo en beneficio de Madrid —la recién fundada capital— y El Escorial, nuevos centros de poder de aquel imperio *en el que nunca se ponía el sol.* De la misma generación que Cervantes o San Juan de la Cruz, se interesó sin duda por la literatura, de acuerdo con las amistades que fue cultivando y las inclinaciones que su temperamento exquisito, sensible e introvertido suscitaban en su espíritu.

Obra

Desde entonces hasta 1614, año de su muerte, llevó a cabo una obra extensa y renovadora. Pintó para particulares —se relacionó con más coleccionistas privados de lo que se cree— y para los centros religiosos, tanto de la propia Toledo como para iglesias y conventos de los alrededores e incluso más lejos, como es el caso del soberbio retablo para el madrileño Colegio de doña María de Aragón (1596-1600). Es necesario recurrir a Lafuente Ferrari de nuevo para conocer en pocas palabras algo de los problemas de El Greco:

La mayor parte de estos encargos fueron semillero de pleitos, tasaciones, retasaciones y querellas, que expresan tanto el orgullo de El Greco y la elevada idea que tenía de su arte, como el desconcierto de muchos clientes poco ilustrados o sensibles ante las libertades y deformaciones usadas por el pintor en sus composiciones. Sus cuadros de arrebatada y febril ordenación, sus violentos escorzos, la asténica delgadez de sus figuras contorsionadas, la mágica fuerza del color, complacido en disonancias que hoy estimamos modernas, su luz de empíreo ultraterreno o de miércoles de Ceniza, la exaltación de las expresiones próximas al extravío o al rapto místico, todo ello a la vez ejercía sobre los contemporáneos atracción y provocaba sorpresa; los devotos, los humanistas, los poetas, los curas de aldea o los conventos podían ceder fácilmente al sortilegio de los cuadros de El Greco por su elevada temperatura espiritual, su novedad incitante o la fuerte conturbación piadosa que podían llevar a un alma creyente. En cambio, los artistas incapaces de reaccionar contra los convencionalismos manieristas, los prudentes seguidores de lo admitido, que hoy llamaríamos académico, en las pinturas de El Greco repugnaban lo que en ellas había de original seducción para no percibir sino sus hirientes extravagancias.

No es de extrañar que sus fórmulas causasen un profundo impacto en aquella sociedad. Su primera formación bizantina aflora en determinados aspectos: carácter simbólico de ciertas figuras, Cristo bendiciendo, halos romboidales, gestos y una variada tipología de estilizaciones formales. Su estancia en Venecia le permitió desarrollar una técnica de pincelada amplia y toques libres y, desde luego, un excepcional y rico cromatismo de suntuosa calidad; al lado de los carmines y amarillos despliega una sorprendente gama fría con blancos, verdes, azules y grises que le aproxima a Tintoretto más que a Tiziano.

Del primero de ellos toma los contrastes lumínicos, los escorzos atrevidísimos y la tensión dramática; incluso de los Bassano extraerá motivos anecdóticos y escenas nocturnas, logrando situaciones de rara fuerza expresiva. Sus viajes por Italia y la estancia en Roma le impulsan a desvelar los misterios del desnudo con ecos de Miguel Angel y sobre todo le inclinan a utilizar composiciones dinámicas y rebuscadas con figuras alargadas y serpenteantes que tienden según evoluciona su estilo a una estilización desmaterializadora que dota a los cuerpos de una configuración llameante.

En realidad este sistema era propio del manierismo internacional y los propios toledanos lo podían contemplar en la sillería de la catedral, en la que había trabajado el escultor Alonso Berruguete, quien lo empleó tanto en formas exentas como en relieves.

Con todo no parece que en su vida privada fuera una persona de temperamento místico o visionaria, opinión que podía derivarse de la contemplación de sus lienzos; por el contrario, semeja un humanista más, amante de la música y la lectura, de la vida cómoda y placentera e incluso de la conversación inteligente y afinada. Siendo retratista de gran clase hubo de conocer en profundidad a muchos personajes de aquel ambiente; gracias a lo cual dejó sus efigies expresadas para la posteridad con una penetración pocas veces conseguida a lo largo de la historia.

Forma de vida

Para conocer su forma de vida no existen pruebas claras que la descubran; hay que recurrir al análisis de documentos, contratos y testimonios más o menos fieles de sus contemporáneos. Se sabe que obtuvo grandes sumas de dinero por sus obras, que si fue un excelente recaudador de ingresos —de ahí varios pleitos ya aludidos— fue un pésimo administrador de sus bienes, llegando a estar endeudado, con frecuencia después de 1607. No obstante, siempre vivió bien, con desa-

La adoración de los pastores *(Museo del Prado). Pintada hacia 1612-14, sería una de las obras últimas del pintor y estuvo sobre su sepultura en el convento de Santo Domingo el Antiguo, de Toledo*



hogo y cierta opulencia, en unas casas propiedad del marqués de Villena, cerca del Tajo, donde se reunía con eruditos de diferente especialidad, sacerdotes amigos suyos y monjes, así como con poetas.

Es posible imaginar aquellas conversaciones, e incluso puede llegarse a intuir la música de la que se verían rodeados en sus ratos de ocio. El pequeño mundo toledano potenciaría estos encuentros de gentes interesadas en temas comunes, que poseían como base general las humanidades. El Greco había *recorrido mundo* —su origen les parecería exótico— y posiblemente le agradase contar sus experiencias evocando los prestigiosos escenarios donde habían transcurrido su juventud y su primera madurez.

Aparte de los retratos y asuntos religiosos también pintó extraños paisajes y a veces alguna rara muestra de temática alegórica o mitológica, tal vez resultado de conversaciones sobre asuntos de esa índole; ejecutó esculturas y dominó la teoría arquitectónica, según se ha demostrado, tanto en el primer caso, gracias a las obras conservadas, como en el segundo, debido a sus proyectos de retablos y a los comentarios de los textos clásicos al uso.

Tenía fama de ser arrogante y orgulloso, así como de poseer un vivo genio; tales defectos y virtudes le acarrearon problemas con su clientela y le condujeron a presentar querellas ante los tribunales, alguna de las cuales casi puede decirse que creó jurisprudencia.

Así vivió, placentera y tranquilamente, en aquella ciudad que había escogido para que transcurriese la segunda parte de su existencia. Murió en Toledo en 1614 a los setenta y tres años —no fue longevo en el sentido exacto de la expresión, pero de acuerdo con la esperanza de vida de la época cabe considerar su muerte a una avanzada edad— y fue enterrado en la cripta de la iglesia del convento de Santo Domingo el Antiguo, para la que había pintado sus primeros lienzos al llegar a España.

Para su tumba ejecutó un gran cuadro hacia 1612, *La adoración de los pastores*, en el que retoma algunos de los conceptos bassanescos de su juventud en clave totalmente distinta y desde luego aptos para ser valorados en la atmósfera de prodigio cotidiano que se vivía en el mundo contrarreformista peninsular.

Después de su fallecimiento, su hijo Jorge Manuel entró en conflicto con las monjas que regían la institución y consiguió el permiso para sacar de allí los restos de su padre. Se conocen tales documentos, pero no existe ninguno que confirme que el traslado se hiciera efectivo, por lo que cabe pensar que las cenizas de El Greco, el *joven candiota* de la carta de Giulio Clovio, reposan bajo las bóvedas de aquel edificio toledano en el que tal vez por vez primera pudo demostrar de lo que su genio era capaz de lograr, algo que ha sido reconocido con absoluta admiración siglos después de su muerte.

Dos pinturas de la última época de El Greco. Derecha: La Visitación *(Colección Dumbarton Oaks, Washington), pintada entre 1608-14.* Abajo: La familia de El Greco. *Esta obra, que algunos estudiosos atribuyen a Jorge Manuel Thetokopoulos, hijo de El Greco, fue pintada entre 1605-14 (Real Academia de San Fernando, Madrid)*





Una pintura singular

Por José Manuel Pita Andrade
De la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

SI queremos asomarnos a la obra de El Greco es indispensable tener en cuenta las etapas fundamentales de su vida. Veinticinco años en Creta, casi cuatro en Venecia, seis en Roma y treinta y ocho en Toledo. La existencia del pintor pudo repartirse así, entre 1541 y 1614. Es cierto que quedan todavía muchas incógnitas sin desvelar, sobre todo en lo que concierne a su niñez, adolescencia y juventud. Pero está fuera de duda que su personalidad artística se fue forjando en los distintos escenarios donde vivió y creó.

Al demostrar los documentos que su estancia en la isla griega que le vio nacer fue más larga de lo que en un comienzo se supuso, se perfila un primer estilo en su pintura plenamente encajado en el de aquellos iconos italo-bizantinos que abundaban en Creta a mediados del siglo XVI.

Hay un documento fechado el 26-XII-1566 revelador: por él sabemos que Domenikos Theotokopoulos vendió en una rifa, por setenta ducados, una pintura dedicada a la Pasión de Cristo que tenía fondo dorado. Cabe imaginar que sería sobre tabla y que rezumaría ese orientalismo persistente en los iconos. Así es un cuadro del Museo Benaki de Atenas, con *San Lucas pintando a la Virgen,* que algunos atribuyen a nuestro pintor, entre otras cosas porque lleva una firma, *Cheir Domenikou (de mano de Domeniko)* que reaparecerá en una obra casi con seguridad suya: el Tríptico de Módena.

Pese a todo, el estilo de las obras realizadas por El Greco en Creta no consiente más que hipótesis. Los interrogantes empiezan a desvanecerse cuando nos enfrentamos con las obras realizadas en Italia, aunque no resulte fácil discernir las que pudieron pintarse en Venecia y las realizadas en Roma. De todas formas es más que probable que en la ciudad de los canales, entre 1567 y 1570, llevara a cabo algunas tablas de pequeño tamaño donde conviven elementos de tradición bizantina y notas típicamente venecianas.

Citando sólo las obras más importantes y seguras recordaremos el diminuto Tríptico de Módena, cuya tabla central tiene 37 cm de altura y las laterales 24. En la escena que preside el conjunto hay una alegoría donde encontramos los primeros barruntos de un tema que reaparecerá en un cuadro para Felipe II (la boca del infierno de la *Alegoría de la Liga Santa* en El Escorial) y, en la visión de la gloria, algo de lo que desarrollará en *El Entierro del Conde de Orgaz.* Dentro de este tríptico la visión del monte Sinaí es profundamente bizantinizante, mientras que la preocupación por el espacio en *La Adoración de los Pastores* o en *La Anunciación* nos sitúa en la órbita de los grandes maestros venecianos (Tiziano, Veronés y Tintoretto), a la sazón en plena actividad.

Las diversas versiones de *La expulsión de los mercaderes del Templo* y de *La Curación del ciego,* con arquitecturas y pavimentos que subrayan los efectos de perspectiva, acusan de modo inequívoco la transformación que sufrió el estilo de nuestro cretense en la ciudad de los canales. El colorido muestra, asimismo, el impacto de aquellos grandes maestros, singularmente de Tintoretto.

Algunos de los cuadros citados pudo haberlos hecho El Greco durante su estancia en Roma, donde de se encontraba ya a fines de 1570. Todos cuantos se refieren a esta etapa recuerdan la anécdota transmitida por Mancini según la cual El Greco mostró un cierto desdén hacia Miguel Angel proponiendo que le encargasen a él rehacer *El Juicio Final* de la Capilla Sixtina (con numerosos desnudos que el Papa consideraba *indecentes)* comprometiéndose a realizar la obra con *honestidad y decoro* y la bondad necesaria.

En España le dijo a Pacheco, el suegro de Velázquez, que el genial maestro *era un buen hombre y que no supo pintar.* Pese a todos estos testimonios la formación artística de El Greco se completó en Roma contemplando no sólo las pinturas, sino las esculturas de Miguel Angel. La composición de un óleo con *La Piedad* (de las que se conservan dos versiones en los Estados Unidos) es fundamentalmente miguelangelesca.

Además de estas pinturas, son de época romana algunos espléndidos retratos como el de su amigo *Giulio Clovio* y el *Vicentio Anastagi.* El tema de *El Soplón* (un niño atizando una brasa) y la extraña composición con un *Mono, muchacho encendiendo una candela y hombre,* reflejan (al margen de su interés por un asunto alegórico, inspirada nada menos que en una obra de la antigüedad griega) preocupación por los efectos de luz que pudo sentir el artista contemplando en Venecia obras de los Bassanos.

Manierismo

Cuanto llevamos dicho basta para situar a El Greco en España tras haber vivido en Italia una serie de experiencias que le sitúan, estilísticamente hablando, dentro del llamado *Manierismo.* Entenderemos aquí por tal (sin entrar en complejas disquisiciones sobre este concepto) el estilo que refleja la incorporación de la manera o *maniera* de los grandes maestros, no sólo de Roma, sino de Venecia. Las anotaciones que puso El Greco en los ejemplares de los Libros de Vasari y Vitrubio



La Anunciación
(Museo del Prado).
Obra pintada, según algunos expertos, durante su estancia en Italia y, según otros, a comienzos de su residencia en España

que poseyó (y que conocemos gracias a los hallazgos realizados por Xavier de Salas, Fernando Marías y Agustín Bustamante) refrendan la profunda asimilación de los ideales de la Italia del Renacimiento. En otro lugar hemos escrito que *a través de aquellas marginalia se perfilaba un artista reflexivo, cerebral, mucho menos propenso a los arrebatos líricos y a las visiones místicas de lo que se había supuesto.* Es indispensable tenerlo en cuenta a la hora de valorar lo hecho en España.



El Greco se documenta por primera vez en Toledo en 1577, donde está realizando un conjunto de gran empeño, el retablo mayor y dos altares laterales de la iglesia cisterciense de Santo Domingo el Antiguo, a la vez que, para la catedral, pintaba *El Expolio.* La dispersión, bien lamentable, de casi todas las pinturas hechas para el templo monástico nos impide gozar hoy de un conjunto que reflejó cabalmente cómo pintaba El Greco al llegar a España.

Por fortuna en El Prado se conserva el lienzo que coronaba el retablo mayor y que nos muestra *La Trinidad.* En él hallamos una perfecta síntesis de las experiencias italianas. Cristo muerto en brazos del Padre, modelado como una escultura, nos hace pensar en *La Piedad* de Miguel Angel de la catedral de Florencia. Los ángeles y el colorido (con los tonos dorados que rodean al Espíritu Santo) llevan a Venecia... Pero en éste y otros lienzos de Santo Domingo el Antiguo, así como en *El Expolio* de la catedral, está ya presente el maestro genial que, como dijo su amigo el poeta fray Hortensio Paravicino, encontraría en Toledo *mejor patria.*

En España su obra adquiere un *tono mayor* incluso atendiendo al tamaño de las pinturas que realizará con frecuencia. En Italia sólo una superó el metro y medio de altura (el retrato de *Vicentio Anastagi).* Ahora *La Asunción* del retablo de *Santo Domingo el Antiguo* llega a los cuatro metros y son bastantes los cuadros de altar que sobrepasan los tres y muchos los que giran en torno a los dos metros.

Las dimensiones generosas constituyen un poderoso estímulo para que El Greco lleve a cabo composiciones de gran empeño, sin perjuicio de ofrecernos un amplio repertorio de cuadros de devoción y de retratos en lienzos de menor tamaño. Hasta su muerte en 1614 El Greco realiza en la ciudad de Toledo un amplio repertorio de obras donde su peculiar estilo se afirma del modo más singular que podamos imaginar.

Las raíces manieristas que subyacen en toda

La purificación del templo *(National Gallery, Washington). Pertenece a la época romana de El Greco, que la pintó hacia 1572. Nótense en el ángulo inferior derecho los retratos de Tiziano, Miguel Angel, Julio Clovio y Rafael*

su producción no le han de impedir mostrar una visión peculiar, personalísima, de numerosos asuntos donde no deben descartarse, en ocasiones, ciertos arrebatos místicos que apasionaron a los estudiosos de El Greco sobre todo durante la primera mitad de nuestro siglo. Hay que decir estas cosas antes de seleccionar, dentro de un rico acervo de cuadros, los que pueden resultar más representativos. Un riguroso catálogo hace factible seleccionar unas trescientas obras originales; pero dentro de ellas ciertos temas *(La Adoración de los Pastores, La Crucifixión, La Sagrada Familia, La Oración del Huerto, Los Apostolados, San Francisco...)* han de reiterarse, aunque generalmente con significativas variantes.

Tras realizar el gran conjunto para Santo Domingo el Antiguo (con nueve pinturas) y *El Expolio,* El Greco (que frente a un primer propósito decidió quedarse en Toledo) empezó a recibir una serie de encargos, sobre todo lienzos de devoción, hasta que en 1579, con motivo de una visita de Felipe II a la ciudad imperial, tuvo ocasión de ofrecer una pintura para el Rey, la *Alegoría de la Liga Santa* (en ella, como hemos dicho, reaparece la visión del infierno de *El Tríptico de Módena)* con los retratos de los protagonistas de la gesta de Lepanto (don Juan de Austria, muerto, parece querer elevarse), mientras que en la parte superior triunfa una visión de la gloria con los ángeles que adoran el nombre de Jesús.

Cabe dentro de lo posible que la ofrenda de este lienzo al rey diera lugar a un encargo para El Escorial, sin duda muy deseado por nuestro pintor. *El Martirio de San Mauricio,* realizado entre 1580 y 1583, y que hoy celebramos como obra maestra, no agradó a Felipe II, según nos cuenta el padre Sigüenza. No hagamos elucubraciones sobre este *fracaso;* el cuadro, maravillosamente dibujado y compuesto, muestra grupos de soldados dispuestos en diversos planos y la escena en que el santo exhorta a una muerte digna a los miembros de la Legión Tebana; la parte alta contiene de nuevo una visión de la gloria y figuras desnudas que hacen pensar en las almas de los mártires.

El *manierismo* del lienzo es incuestionable y, en cierto modo, se inscribe en una línea estilística que con mucho menos genio, con mucha menos calidad y también con menos originalidad, cultivaban, por aquellos años, los decoradores de El Escorial llegados de Italia.

Hito capital en el desarrollo del estilo de El Greco fue *El Entierro del Conde de Orgaz* hecho entre 1586 y 1588. Este famoso cuadro reúne en su parte baja y en la visión de gloria de la zona superior, una perfecta síntesis de dos vertientes que conviven en el cretense.

Recuerda el momento en que San Agustín y San Esteban, tras haber descendido del Cielo en carne mortal, van a depositar el cuerpo de don Gonzalo Ruiz de Toledo, señor de Orgaz (nunca fue conde) en el sepulcro. Las figuras arqueadas de los tres destacan con vigor escultórico de un fondo que nos muestra, en friso aunque también en planos diferentes, una serie de personajes toledanos que son retratos de contemporáneos del pintor. Así, toda la parte inferior del cuadro, incluidos los dos santos, constituye una vigorosa visión de la realidad inventada por el cretense al evocar una piadosa tradición del siglo XIV. En la parte superior, el Juicio Final del alma del Conde incita a imaginar cómo hubiera concebido el de la Capilla Sixtina... si le hubieran permitido cometer la atrocidad de destruir el de Miguel Angel. Cristo, con la Virgen y San Juan como intercesores y el angel portador del alma, componen el eje de un mundo sobrenatural.

Los seres que pisan la tierra en la Capilla Toledana de Santo Tomé nos llevan a recordar la personalidad de El Greco como pintor de retratos. Cabría seguir su evolución tomando un punto de partida en Italia, siguiendo con el magistral *Caballero de la mano en el pecho* del Prado, continuando con los espléndidos bustos que se exhiben en el mismo Museo y concluyendo con algunas obras de excepción, como la figura sedente de *El Inquisidor Niño de Guevara* (que parece un anticipo del Papa Doria de Velázquez) el también sedente *Fray Hortensio Paravicino* y la figura de tres cuartos, con rostro cadavérico, de *El Cardenal Tavera,* inspirado en la mascarilla del prelado.

Santo Domingo (colección particular)



Estos y otros retratos de El Greco definen las dotes del artista para captar con toda su profundidad la sicología de los personajes que le rodearon. Muchos de estos lienzos, recordemos de nuevo los conservados en El Prado, se distinguen por su sobrio colorido, dominando los blancos, negros y grises, y por sus pinceladas, ricas en matices, a veces muy fluidas. Es lógico que muchos estudiosos quisieran ver las huellas de estas pinturas sobre los retratos de Velázquez. En el Alcázar de Madrid el gran pintor sevillano tuvo continuamente ante sí algunos de los retratos de El Greco.



Retablos

Volviendo a los grandes conjuntos recordaremos que entre 1597 y 1599 se documentan los lienzos que decoraban tres altares en la Capilla de San José de Toledo. Es lástima que de los cuatro cuadros que allí había, dos hubieran sido vendidos a principios de nuestro siglo; hoy se encuentran en la Galería Nacional de Washington. Representan a *San Martín el Mendigo* y a *La Virgen con el Niño entre Santa Martina y Santa Inés.* Permanecen en su sitio *La Coronación de la Virgen* y una espléndida pintura, mal conocida, con *San José y el Niño.*

Contemplando este conjunto somos conscientes de que en los últimos años del siglo El Greco alcanzó su decisiva madurez decorando templos en los que afrontaba no sólo la realización de las pinturas, sino el diseño de los altares.

Madrid poseyó uno de los retablos más ambiciosos de El Greco en lo que a composición y tamaño se refiere. Aparece documentado entre 1596 y 1600 y ocupó el presbiterio de la Iglesia del Colegio de doña María de Aragón; el ámbito de este templo está ocupado hoy por la Sala de Sesiones del Senado. Es lástima que se hubiera desmantelado esta obra porque hasta el siglo XIX sirvió como el mejor testimonio en la Corte del estilo del pintor. Durante los siglos XVII y XVIII sirvió como ejemplo de las *extravagancias* de que hacía gala El Greco.

Este retablo, compuesto por seis grandes lienzos distribuidos en dos pisos y tres calles, mostraba la culminación de una trayectoria iniciada en Santo Domingo el Antiguo. Uno de ellos, con *La Adoración de los Pastores,* se conserva en Bucarest; los otros pueden admirarse en el Prado: representan *La Anunciación, La Crucifixión, El Bautismo, La Resurrección* y *El Pentecostés.* Ante estas pinturas podemos comprobar los cambios estilísticos que nos ofrece el arte de El Greco. La pincelada es mucho más suelta que en las obras primerizas de Toledo; las figuras han ganado en esbeltez y el colorido es más audaz.

Al penetrar en el siglo XVII, cuando el pintor es sexagenario, nos encontramos con otro importante conjunto: el realizado para el Hospital de la Caridad de Illescas. Tres lienzos (uno ovalado y dos circulares) debían decorar la bóveda y los lunetos de la Capilla Mayor, en cuyo altar pudo haberse situado el lienzo de *La Virgen de la Caridad,* protegiendo bajo su manto a diversos personajes. En altar aparte se encontraría San Ildefonso escribiendo su tratado sobre la virginidad de María y volviéndose levemente hacia la imagen (conservada según tradición en Illescas) que le inspiraba.

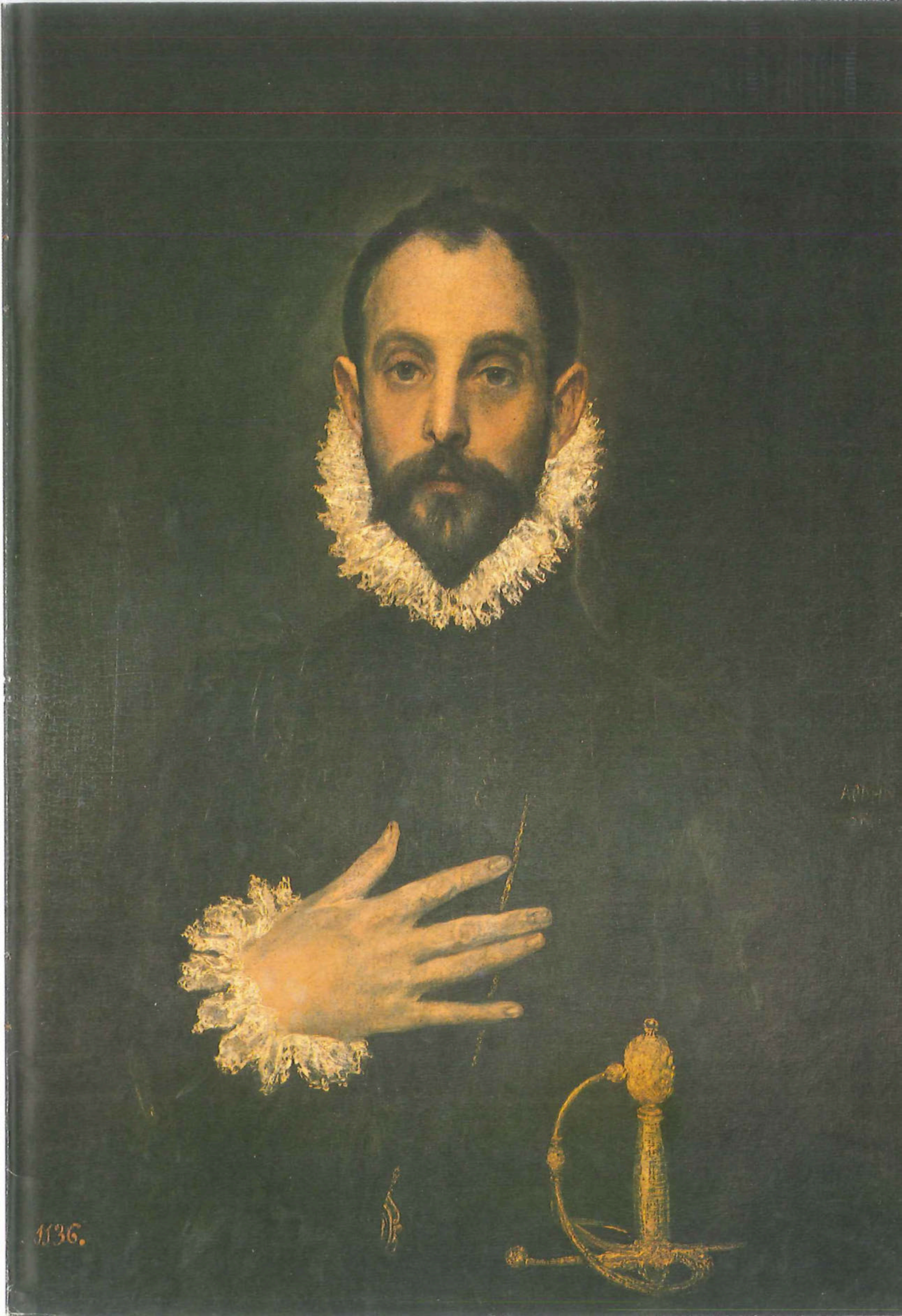
Los cinco lienzos señalan un paso más en la trayectoria estilística del pintor. Podríamos comparar la túnica carminosa de la Virgen con la que llevaba Cristo en *El Expolio* y comprobar cómo la factura es ahora mucho más desenvuelta. En él San Ildefonso convive el vigoroso modelado de la cabeza y la valoración de las cosas que hay sobre la mesa, empezando por el mismo paño que la cubre; con este cuadro parece iniciarse una tendencia del arte español del siglo XVII que cultivará, por ejemplo, Zurbarán: la inserción de lo cotidiano, con objetos contemporáneos al pintor, dentro de un ambiente cargado de fuerza espiritual.

La elaboración de los cuadros de Illescas aparece turbada por graves conflictos con los patronos del Hospital. Es fácil imaginar al pintor atravesando trances amargos que se reproducirían en el último conjunto importante que dejaría a medio hacer al morir en 1614, el proyectado para el Hospital Tavera. De él nos quedan sólo tres cuadros: *El Bautismo de Cristo, (in situ), El Apocalipsis,* en Nueva York, y *La Anunciación,* cuya parte principal pertenece al Banco Hispano Americano, y un fragmento superior, con un *Concierto de Angeles,* en Atenas.

En algunos de estos cuadros pudo colaborar el hijo de El Greco, Jorge Manuel, que tras la muerte de su padre se habría hecho cargo de la tarea, con frustraciones sin cuento. De estas pinturas la que mejor muestra la exaltación expresionista de El Greco es *El Apocalipsis:* la figura de San Juan, con los brazos extendidos, se contrapone a los seres desnudos, espectrales, que ilustran la apertura del quinto sello, *con las almas de los degollados,* según nos cuenta el texto del evangelista.

Con el conflictivo encargo para el Hospital Tavera no acaba la actividad de El Greco como decorador de templos. Para la Capilla Oballe, en la Iglesia de San Vicente, realizó entre 1612 y 1614 un altar con *La Asunción de la Virgen,* donde un ángel que parece empujar el cuerpo de María hacia el Cielo refrenda el ímpetu ascensional de toda la composición. La presencia de unas flores y de un paisaje desmaterializado de Toledo aña-

El caballero con la mano en el pecho *(Museo del Prado, Madrid). El Greco pintó este retrato, en el que se ha querido identificar a Juan de Silva, Marqués de Montemayor, notario mayor de Toledo, hacia 1580*


1136.

Rincón del patio de la casa del pintor, en Toledo (arriba). *Vista de Toledo bajo la tempestad (Metropolitan Museum, Nueva York* (abajo)

den valores a este bellísimo cuadro.

Encima de él, ocupando probablemente el techo de la capilla, dispuso *La Visitación*, donde ante una puerta de factura manierista se ofrece el abrazo de la Virgen y Santa Isabel vistas como dos figuras esbeltísimas cubiertas con sendos mantos de color azul verdoso; el diseño de un academicismo manierista de la puerta contrasta con las masas, casi amorfas, de los paños.



Hemos seguido hasta ahora la trayectoria estilística de El Greco a través de los más importantes conjuntos que realizó. Pero no puede concluir este recorrido sin evocar los numerosos cuadros de devoción realizados para conventos y parroquias de Toledo y su comarca. Nos referimos a los de temas marianos (con *Las Sagradas Familias* a la cabeza y diversas versiones de *La Coronación de la Virgen)*, a los de la pasión de Cristo, destacando las versiones de *La Adoración del Huerto, Cristo con la Cruz*, y *La Crucifixión;* a los *Apostolados*, donde suele contraponerse la expresión hierática del *Salvador Bendiciendo* y los rostros individualizados de los discípulos, con rasgos tan expresivos que hizo pensar a Cossío en modelos tomados de los locos del Hospital del Nuncio de Toledo.

Las versiones que han llegado a nosotros de *La Magdalena*, de *Las lágrimas de San Pedro*, de *San Francisco meditando sobre la muerte*, de *San Jerónimo golpeando su pecho con una piedra*, de *Santo Domingo en Oración...* nos hacen pensar en la huella que pudieron dejar sobre El Greco las disposiciones del Concilio de Trento respecto del valor de la penitencia.

No es posible, en una síntesis tan apretada como ésta, abarcar todas las vertientes que muestra la pintura de El Greco. Antes de concluir hay que destacar su personalidad como pintor de paisajes. En sus visitas de Toledo quedó plasmado el amor profundo hacia la urbe que le dio cobijo. Algunas versiones, como la del Museo de El Greco, en la ciudad imperial, tienen subido valor documental; otras, como la del Metropolitan de Nueva York, brindan una interpretación subjetiva donde los edificios se recortan en sucesión decreciente hasta el puente de Alcántara. Con masas verdes en torno al río y nubes filtradas de luz.

En diversas versiones de *La Crucifixión* se percibe la silueta de la ciudad que reaparece, sirviendo como símbolo de la ciudad de Troya, en el *Laocoonte*, inusitada interpretación del tema mitológico. Ya observamos que Toledo aparecía también, definitivamente desmaterializado, en *La Asunción* de la Capilla Oballe.

El amplio repertorio de obras que nos dejó El Greco encaja en una trayectoria estilística que debió tener sus primeros balbuceos en los iconos realizados en Creta, su inserción en las corrientes manieristas a través de las obras realizadas en Italia y su personalísima plasmación en un arte cada vez más original a lo largo de las casi cuatro décadas de vida en Toledo. La trayectoria que muestran sus lienzos hasta 1614 acreditan una progresiva valoración de la pincelada y una cada vez más audaz exaltación del color y de la luz; aunque ésta hubiera sido aprendida en los cuadros de los Bassanos, al final se manifiesta con suprema originalidad.

En este sentido la pintura que puede resumir mejor el camino recorrido por El Greco es *La Adoración de los Pastores*, que hizo para decorar su propio sepulcro en la Iglesia de Santo Domingo el Antiguo; el cuadro vino a parar por fortuna (cuando estaba a punto de salir al extranjero) al Museo del Prado. En este gran lienzo de más de tres metros de alto la figura desnuda del Niño se convierte en la fuente de luz que se proyecta sobre su madre, San José y los pastores orantes. Los colores cárdenos violáceos, verdes y amarillos, junto a las encarnaciones y a los blancos, sirven para dar testimonio del valiente pincel del artista cuando *puesto ya el pie en el estribo* (utilizando la expresión de Cervantes, que pudo ser su amigo), tras dejar en obras como ésta testimonio de su genio, se disponía, según el soneto de Paravicino, *a lograr, con la muerte, eternidades.*

Bibliografía

Angulo, D., *Pintura del Renacimiento*, Ars Hispaniae, Madrid, 1954. Bennassar, B., *La España del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1983. Beruete y Moret, A., *El Greco, pintor de retratos*, Toledo, 1914. Brown, J., y Pita Andrade, J. M., *El Greco, Italy and Spain*, Washington, 1984. Camón Aznar, J., *Domenico Greco*, Madrid, 1970 (dos vols.). Cedillo, Conde de, *Toledo en el siglo XVI*, Madrid, 1901. Cossío, M. B., *El Greco*, Madrid, 1866, Oxford, 1972. Davies, D., *El Greco*, Oxford y New York, 1976. Domínguez Ortiz, A., *Crisis y decadencia en la España de los Austrias*, Barcelona, Ariel, 1973. Elliot, J. H., *La España imperial*, Barcelona, Vicens Vives, 1978. Fernández Alvarez, M., *La sociedad española en el Siglo de Oro*, Madrid, Editora Nacional, 1983. Gómez Menor, J., *Cristianos nuevos y mercaderes en Toledo*, Toledo, 1970. Gómez Moreno, M., *El Greco, Domenico Theotocópuli*, Barcelona, 1943. Ibarra, E., *España bajo los Austrias*, Barcelona, Labor, 1979. Lafuente Ferrari, E., y Pita Andrade, J. M., *El Greco di Toledo e il suo espressionismo*, Milán, 1969. Lapeyre, H., *Simón Ruiz et les Asientos de Philippe II*, París, 1953. Lynch, J., *España bajo los Austrias*, Barcelona, Península, 1973 (dos vols.). Marañón, G., *El Greco y Toledo*, Madrid, 1958. Maravall, J. A., *Estado moderno y mentalidad social*, Madrid, Revista de Occidente, 1972. Marías, F., y Bustamante, A., *Las ideas artísticas de El Greco. Comentarios a un texto inédito*, Madrid, 1981. Martín González, J. J., *El Greco, arquitecto*, Revista Goya, Madrid, 1968. Moliné-Bertrand, A., *Au siecle d'Or. L'Espagne et ses hommes*, París, 1985. Parker, G., *Felipe II*, Madrid, Alianza, 1984. Salas, X., *Miguel Angel y El Greco*, Madrid, 1967.